colección ARTE serie CINE

EL CINE Y LA MUSICA

Cuando Hanns Eisler tomó la dirección del "Film Music Proyect" financiado por la fundación Rockefeller, T.W. Adorno dirigía el sector musical de otro centro de investigación Rockefeller el "Princeton Radio Research Project". Ambos autores asociaron de un modo natural sus experiencias en el plano práctico y teórico musical, y los años pasados en común en Hollywood hicieron posible que este trabajo apareciera.

A partir de una crítica de los prejuicios establecidos en la relación música-cine: leitmotiv, melodía, justificación visual, ilustración, clichés musicales, los autores van desmontando uno a uno los falsos papeles que se han dado a la música para tratar de llegar de nuevo a la Música como tal y proponerle una función propia a su naturaleza.

El libro no se queda en una proposición sino que ilustrado con ejemplos concretos establece de un modo práctico cuales serían las pautas de una composición musical para el cine. Rodaje, montaje, grabación y todos los aspectos técnicos que comporta la praxis cinematográfica son analizados en sus relaciones con la música.

64

EL CINE Y LA MÚSICA adorno y eisler

THEODOR W. ADORNO

HANNS EISLER

EL CINE Y LA MÚSICA



AVISO AL LECTOR

El subrayado, inscripción o cualquier otro tipo de trazos en el libro se considerará como pérdida del mismo, en cuyo caso el lector deberá reemplazar el ejemplar.

Se recuerda que por cada día de atraso en la devolución se aplicará la sanción correspondiente establecida por la Biblioteca del INCAA

EL CINE Y LA MUSICA

Serie Cine

Dirigida por José Antonio Serraller

THEODOR W. ADORNO
HANNS EISLER

EL CINE Y LA MUSICA

EDITORIAL FUNDAMENTOS

Título original: *Komposition für den Film.*
Traducción: Fernando Montes.

Caracas, 15. Madrid-4.

ISBN: 84-245-0171-3.
Depósito legal: M. 3.488-1976.

Printed in Spain. Impreso en España.
Industrias FELMAR. Magnolias, 49. Madrid-29.

Diseño gráfico: Lupe Ríos.

Indice

Theodor W. Adorno nació en 1903 en Frankfurt am Main y murió en 1969. En sus últimos años fue profesor de filosofía y sociología en la Universidad de Frankfurt, en donde también ocupó el cargo de director del Instituto para la Investigación Social. Obras sobre teoría de la música: *Philosophie der neuen Musik, Versuch über Wagner, Dissonanzen, Klangfiguren, Mahler, Einleitung in die Musiksoziologie, Der getrue Korrepetitor, Quasi und fantasia, Moments musicaux, Impromptus, Berg.*

«Solamente un hombre que disponga de una experiencia musical que únicamente se puede obtener a través de la auténtica actividad de composición puede alcanzar ese nivel supremo que caracteriza a Adorno como teórico de la música.» *(René Leibowitz.)*

Hanns Eisler, hijo del filósofo austríaco Rudolph Eisler, nació en Leipzig en 1898, fue discípulo de Schönberg y profesor de la University of Southern (California), de la New School of Social Research, en Nueva York, y finalmente de la Berliner Akademie der Künste; compuso sinfonías, música de cámara, música para la escena y el cine y numerosas obras corales y «lieder». A partir de 1928 colaboró estrechamente con Beltolt Brecht. Murió en 1962 en Berlín.

«No es una casualidad que este apasionado revolucionario de la música hiciese su aprendizaje con el último gran compositor de la burguesía, Schönberg... Es un espectáculo sobrecogedor el contemplar el contacto de dos casos límite, ver cómo dos representantes de las ideologías más heterogéneas se dan la mano en un antagonismo no exento de mutuo reconocimiento e incluso de admiración.» *(H. H. Stuckenschmidt.)*

PROLOGO

El presente volumen, en el que ambos autores exponen sus experiencias y reflexiones comunes en el terreno de la música cinematográfica, debe su existencia a circunstancias externas. Cuando Hanns Eisler se hizo cargo de la dirección del Film Music Proyect, financiado por la Fundación Rockefeller, estaba ya previsto que rindiese cuentas a través de un informe literario que recogiese los principales puntos de vista y resultados de su trabajo. T. W. Adorno dirigía la parte musical de otra investigación Rockefeller, el Princeton Radio Research Proyect (más tarde, Office Radio Research, Columbia University). Las cuestiones con las que tenían que enfrentarse estaban íntimamente emparentadas con las del cine desde el punto de vista social, musical e incluso tecnológico. Sólo había un paso para que los autores, que a través de los aspectos teóricos y prácticos de su trabajo musical habían llegado hacía ya tiempo a una mutua confianza, se uniesen para manifestarse conjuntamente sin ninguna pretensión de exhaustividad sistemática y sin tener, en absoluto, la intención de proporcionar una visión panorámica de la música cinematográfica contemporánea y de sus tendencias. Varios años pasados en Hollywood, en inmediato contacto con la producción cinematográfica, les brindaron la deseada oportunidad.

Hanns Eisler desea expresar, en primer lugar, su agradecimiento a la New School for Social Research y a sus di-

rectores Alvin Johnson y Clara Mayer, sin cuya activa participación no se hubiese podido realizar jamás el Film Music Proyect. Además, queda obligado con toda una serie de productores, directores, guionistas y expertos técnicos en la industria del cine que proporcionaron al Proyecto material de trabajo o acudieron a prestar su consejo. Entre los mencionados en el informe sobre el Proyecto deseamos recordar los nombres de Joseph Losey, Joris Ivens y Helen van Dongen. Por otra parte, fue esencial la ininterrumpida colaboración de Clifford Odets y Harold Clurman. Respecto a la afinidad de muchas ideas con las del autor Bertolt Brecht, hay que observar que él fue el primero en dar a conocer sus conclusiones acerca del carácter gestual de la música, que, procedentes del teatro, se han revelado extremadamente fructíferas aplicadas al cine.

El agradecimiento de T. W. Adorno va dirigido a su amigo Max Horkheimer, con el que ha colaborado estrechamente. A quien desee profundizar en las bases teóricas de la investigación sobre la música en el film, le recomendamos el ensayo «Industria de la cultura», del libro «Philosophische Fragmente», publicado originalmente por Adorno y Horkheimer en la editorial del Institute of Social Research, Columbia Uuniversity, New York[1].

Los editores Harcourt, Brace and Co. y Faber und Faber han prestado graciosamente su consentimiento para la reproducción de citas y ejemplos musicales de los libros «The Film Sense», de Sergei Einsenstein, y «Film Music», de Kurt London.

Los Angeles, septiembre de 1944.

HANNS EISLER
T. W. ADORNO

[1] Este trabajo ha sido publicado con su título definitivo *Dialektik der Aufklärung*, en 1969, en la Editorial S. Fischer, Frankfurt.

INTRODUCCION

El film no puede entenderse aisladamente como una forma artística «sui generis», sino que debe serlo como el medio característico de la cultura de masas contemporánea que se sirve de las técnicas de reproducción mecánica. La noción de cultura de masas no supone un arte que tiene su origen en la masa y que se eleva a partir de ellas. Este tipo de arte ya no existe y aún no lo hemos recuperado. Hasta los restos de un arte popular espontáneo han perecido ya en los países industrializados: sobreviven aún en los atrasados sectores eminentemente agrícolas. En la era industrial avanzada, las masas no tienen más remedio que desahogarse y reponerse como parte de la necesidad de regenerar las energías para el trabajo que consumieron en el alienante proceso productivo. Esta es la única «base de masas» de la cultura de masas. En ella se cimenta la poderosa industria del entretenimiento que siempre crea, satisface y reproduce nuevas necesidades. Apenas creemos necesario mencionar que la cultura de masas no es un producto de siglo XX. Solamente se le ha dado una estructura monopolística y se la ha organizado a fondo. Esto le ha conferido un carácter completamente nuevo, el de la inevitabilidad. Significa una amplia estandarización del gusto y de la ca-

pacidad de recepción. A pesar de la abundancia cuantitativa de las ofertas, en realidad la libertad de elección del consumidor es sólo aparente. Previamente se ha dividido la producción en campos administrativos y lo que discurre por la maquinaria, predigerido, neutralizado y nivelado, lleva su sello. La antigua contraposición entre arte serio y ligero, mayor y menor, autónomo o de entretenimiento, no sirve ya para describir el fenómeno. Todo arte, tomado como un medio para pasar el tiempo libre, se convierte en un entretenimiento, al tiempo que absorbe temas y formas del arte autónomo tradicional como «bienes culturales». Precisamente a través de este proceso de aglutinación se rompe la autonomía estética: lo que sucede a la *Sonata del Claro de Luna*, cantada por un coro e interpretada por una orquesta celestial, sucede en realidad con todo. El arte que resiste inflexible es saboteado y condenado al ostracismo. Todo lo demás es desmontado, privado de su sentido y reconstruido de nuevo. El único criterio del procedimiento es alcanzar al consumidor en la forma más eficaz posible. El arte manipulado es el arte del consumidor.

De todos los medios de cultura de masas, el cine, al ser el que más abarca, es el que muestra con mayor nitidez esta tendencia aglutinante. El desarrollo de sus elementos técnicos, imagen, palabra, sonido, guión, representación dramática y fotografía, como tales, ha discurrido paralelo con el desarrollo de determinadas tendencias sociales para la aglutinación de los bienes culturales, tradicionales una vez, convertidos en mercancías; como ya se apuntaba en toda la obra de Wagner, en el teatro neorromántico de Reinhardt y en los poemas sinfónicos de Listz y de Strauss, proceso que ha quedado completado en el film como la suma del drama, la novela psicológica, la novela por entregas, la opereta, el concierto sinfónico y la revista.

El examen crítico del carácter de la industria de la cultura no significa una romántica glorificación del pasado. No en vano la cultura de masas vive precisamente de la comercialización de la cultura individualista. No se la puede contraponer a la antigua forma de producción individualista y tampoco hay que hacer responsable a la técnica de la barbarie de la industria de la cultura. Pero los progresos técnicos en los que triunfa la industria cultural tampoco pueden ser ensalzados en abstracto. La utilización de la técnica en el arte debería quedar subordinada a su propio sentido, al grado de realidad social que es capaz de expresar. Las posibilidades que los dispositivos técnicos pueden brindar al arte en el futuro son imprevisibles, y hasta en la película más detestable hay momento en los que estas posibilidades irrumpen de forma patente. Pero el mismo principio que ha dado vida a estas posibilidades las mantiene sujetas al mundo del *big business*. El análisis de la cultura de masas debe ir dirigido a mostrar la conexión existente entre el potencial estético del arte de masas en una sociedad libre y su carácter ideológico en la sociedad actual.

Las manifestaciones que se recogen en este libro pretenden realizar una aportación parcial en esta dirección, intentando manejar un complejo determinado y perfectamente delimitado de la industria de la cultura, la concreta relación de música y film con todas sus posibilidades y sus contradicciones técnicas y sociales.

I. PREJUICIOS Y MALAS COSTUMBRES

La evolución de la música cinematográfica fue en un principio tributaria de la cruda praxis cotidiana. En parte se guiaba por las más inmediatas necesidades de la producción y en parte por lo que en aquel momento era usual en cuanto a música y representación musical. A través de esto cuajaron una serie de reglas prácticas que en aquel tiempo correspondían a lo que las gentes del cine solían llamar su sano sentido común. Pero, entre tanto, estas reglas han sido superadas por la evolución técnica tanto del film como de la música en general. Sin embargo, se aferran obstinadamente a la vida, como si fuesen una sabidura heredada y no una mala costumbre. Proceden del ámbito conceptual de la música ligera más corriente, pero, por razones objetivas y personales, están tan profundamente arraigadas que han frenado más que cualquier otra cosa la evolución espontánea de la música cinematográfica. El aspecto razonable se lo deben a la propia normalización del film, que provoca una música normalizada. Además, frente a la gran empresa industrial, estas reglas prácticas representan una especie de pseudotradición de los días del *medicine show*[1] y

[1] «Medicine show», en inglés en el original. Se refiere a los cómicos ambulantes que ofrecían un espectáculo a fin de captar clientes a los que venden medicinas o remedios. (N. del T.)

las carretas entoldadas. Precisamente la desproporción entre estos residuos y los métodos «científicos» de producción es lo que caracteriza al sistema. Ambos elementos están en igual medida sometidos a la crítica y de acuerdo con su principio más íntimo deben ser considerados conjuntamente. Por lo que respecta a las manidas reglas prácticas, debería bastar con hacerlas conscientes para quebrar su dictado.

Sin pretensiones de exhaustividad vamos a mencionar a continuación algunas de estas costumbres características. Proporcionan una representación concreta del ámbito en el que actualmente se plantea el problema de la música en el cine, ámbito que puede quedar desvirtuado si se intenta una aproximación basada en elevadas consideraciones teóricas.

Leitmotiv

Aún hoy en día la música de cine se enhebra con «leitmotiv». Mientras que su fuerza evocadora proporciona al espectador sólidas directivas, facilita al mismo tiempo la labor del compositor en medio de la apresurada producción: se limita a citar en donde, en otro caso, debería inventar. La idea del «leitmotiv» es popular desde los tiempos de Wagner[2]. Sus éxitos masivos han estado siempre relacionados con la técnica del «leitmotiv»: sus «leitmotiv» actuaban ya como una especie de marcas registradas en las que se podían reconocer figuras, sentimientos y símbolos.

[2] Un eminente compositor de Hollywood declaró recientemente en una entrevista que entre su método de composición y el de Wagner no había, en definitiva, ninguna diferencia. También él trabajaba sobre un leitmotiv.

Fueron siempre la más vasta forma de ilustración, la falsilla para la gente sin formación musical. En el caso de Wagner se inculcaban a través de insistentes repeticiones, a menudo sin modificación alguna, de la misma forma en que actualmente se nos inculca de una canción a melodía mediante el *plugging*[3] o la imagen de una actriz de cine a través de un rizo de su pelo. Cabía suponer que esta técnica, debido a su comprensibilidad, iba a ser especialmente adecuada para el film, ya que éste es el criterio que rige todos los aspectos de su realización. Sin embargo, esta creencia es ilusoria. En primer lugar, están los motivos de índole técnica. Su carácter de elemento constructivo, su expresividad y su concisión estaban desde un principio relacionados con la magnitud de la forma musical de los gigantescos dramas de la era wagneriana y postwagneriana. Precisamente porque el «leitmotiv» en sí mismo no está musicalmente desarrollado, exige la amplitud de la forma musical para tener un sentido desde el punto de vista de la composición, sentido que supera la mera función de indicador. A la atomización del material corresponde la monumentalidad de la obra. Esta relación se ha interrumpido completamente en el film, porque la técnica cinematográfica es fundamentalmente una técnica basada en el montaje. El film exige necesariamente que los materiales se sustituyan unos a otros, no la continuidad. El repentino cambio de los escenarios fotografiados denota algo acerca de la estructura del film en su conjunto. Desde el punto de vista musical, se trata generalmente también de formas cortas que no permiten la técnica del «leitmotiv», ya que, debido a su brevedad, deben ser desarrolladas en sí mismas. Tampoco necesitan,

[3] «Plugging», en inglés en el original. Significa la mención favorable de un producto como se hace en los programas de radio o de televisión. (N. del T.)

por ser fácilmente aprehensibles, del semáforo de un «leitmotiv», y la brevedad impide que éste llegue a desplegarse adecuadamente. De estas circunstancias técnicas resultan otras estéticas. El «leitmotiv» wagneriano está inseparablemente unido a la representación de la esencia simbólica del drama musical. El «leitmotiv» no caracteriza simplemente a personas, emociones o cosas, aunque casi siempre haya sido concebido de esta forma, sino que, en el sentido de la propia concepción wagneriana, debe elevar el acontecer escénico a la esfera de lo metafísicamente significativo. Cuando en el *Anillo* resuenan en las tubas el motivo de Walhalla, no hay que entender que anuncia la residencia de Wotan, sino que Wagner quería expresar con ello la esfera de lo grandioso, de la voluntad universal, del principio original. La técnica del «leitmotiv» fue inventada solamente en aras de un simbolismo como el descrito. En el film, que se propone una exacta reproducción de la realidad, no hay lugar para simbolismos de este tipo. El cometido del «leitmotiv» queda reducido al de un ayuda de cámara musical que presenta a sus señores con gesto trascendente, mientras que a las personalidades las reconoce cualquiera de todos modos. La técnica que fue eficaz en tiempos se convierte en mera duplicación ineficaz y poco económica. Asimismo, la utilización del «leitmotiv», cuando, como es el caso del cine, no puede desplegar todas sus consecuencias musicales, conduce a la extrema indigencia de la misma estructura compositiva.

Melodía y eufonía

La exigencia de melodía y eufonía obedece, además de a una presunta naturalidad, al gusto del pueblo considerado como el consumidor por excelencia. No es necesario discutir

que, en este punto, consumidores y productores están de acuerdo. Pero los conceptosde lo melódico y de lo eufónico no son en manera alguna tan evidentes como se pretende. En ambos casos se trata de categorías históricas ampliamente convencionalizadas. Desde el punto de vista teórico, el concepto de melodía se abre paso solamente en el siglo XIX y precisamente a propósito de los nacientes «lieder», especialmente los de Schubert. Se contrapone al «tema» de los clásicos vieneses como Haydn, Mozart o Beethoven: señala una tendencia hacia una sucesión de sonidos musicales de la que no resulta tanto el material de base de una composición, sino que, bien versificada, cantable y muy expresiva, tiene sentido en sí misma. De ella procede una categoría musical, para la que no hay en el idioma alemán una expresión específica, pero que en inglés se designa con gran precisión a través de *tune*, como un caso especial dentro de la melodía. Esta se refiere, sobre todo, al hecho de que la melodía discurre ininterrumpidamente en la voz alta en una forma que hace que la continuación de la melodía aparezca como «natural», porque hace posible anticipar y en cierto modo adivinar esta continuación en virtud de determinados indicios. Los oyentes se aferran enérgicamente a su derecho a esta anticipación y rechazan todo aquello que no se acomode a sus reglas. El fetichismo de la melodía que predominó sobre todos los demás elementos de la música, principalmente durante el postromanticismo, ha supuesto siempre una limitación para el propio concepto de melodía. El concepto convencional de melodía ha quedado actualmente referido a criterios de lo más burdo. La comprensibilidad queda asegurada a través de la simetría armónica y rítmica y a través del parafraseo de los correspondientes procesos armónicos: la cantabilidad, mediante el predominio de los pequeños intervalos diatónicos. Ambos

postulados no solamente presuponen un material histórico muy determinado, la tonalidad del período romántico, sino que además vienen definidos por toda una serie de depurados procedimientos técnicos que en forma alguna son el resultado espontáneo de la lógica musical, sino que cobran la apariencia de lo lógico a través de la rígida cosificación de la praxis dominante en la que «espontáneamente» se tiende hacia esas reglas. Ni siquiera en tiempos de Mozart o de Beethoven, cuando el ideal estilístico era la filigrana, resultaría ya comprensible el predominio exclusivo de la melodía predecible en las primeras voces. La concepción «natural» de lo melódico es una apariencia, una absolutización de un fenómeno eminentemente relativo, de ninguna forma una norma obligatoria o un dato originario del material, sino una manera de hacer entre otras, elevada a la exclusividad. Pero la exigencia convencional de melodía y eufonía entra constantemente en conflicto con las exigencias objetivas del film. La melodía en el *lied* presupone la independnecia del compositor en el sentido de que puede conectar su elección y su «idea» con situaciones que le inspiran lírica y poéticamente. Esto es precisamente lo que no sucede en el film. Toda la música en el film está bajo el signo de la funcionalidad y no bajo el de un «alma» que se expresa cantando. Del compositor de música para películas no se puede esperar una inspiración lírico-poética, y, además, esta clase de inspiración iría en contra de la función de adorno y de servicio que es lo que la praxis de la industria exige en realidad al compositor. El problema de la melodía como algo «poético» se hace insoluble precisamente por el carácter convencional que ha adoptado el concepto popular de melodía. El tratamiento óptico del film tiene siempre un carácter de prosa, de irregularidad y de asimetría. Pretende ser vida fotografiada, y en esto todos los films dramáticos imitan al documental. En consecuencia, hay una ruptura entre el acontecer visual y la melodía convencional simétricamente estructurada. Ningún período de ocho compases es realmente síncrono con el beso fotografiado. Especialmente pronunciada es la ausencia de relación entre asimetría en la música que acompaña los fenómenos naturales: nubes que pasan, salidas de sol, viento, lluvia. Pues mientras estos fenómenos naturales podían inspirar a los líricos del siglo XIX, al ser fotografiados, son tan irregulares y tan documentales que su presencia material excluye precisamente ese elemento poético y regular con el que los asocia la industria cinematográfica. Verlaine podía hacer una poesía sobre la lluvia en la ciudad, pero no se puede silbar al compás de la lluvia fotografiada en un film. La exigencia de lo melodioso a cualquier precio y en cualquier ocasión ha frenado más que cualquier otra cosa la evolución de la música en el cine. La exigencia contraria no sería, ciertamente, lo no melódico, sino precisamente la liberación de la melodía de sus trabas convencionales.

La música de una película no debe oírse

Uno de los prejuicios más extendidos en la industria cinematográfica es el de que la música no debe oírse. La ideología de este prejuicio es la creencia más o menos vaga de que el film como unidad organizada otorga a la música una función modificada, a saber, solamente la de servicio. En líneas generales, el film es una acción hablada; el interés material y el interés técnico que de él se deriva están centrados en el acto, y todo lo que pueda hacerle sombra se considera un estorbo. En los guiones solamente se pueden encontrar indicaciones muy esporádicas y vagas acerca de

la música. Solamente entró a formar parte de los procedimientos de reproducción cinematográfica por razón de la evolución de los medios técnicos del cine sonoro. Nunca ha sido realmente elaborada según su contenido propio. Se la tolera como a una intrusa de la que en cierto modo no se puede prescindir. En parte satisface una auténtica necesidad, en parte se trata de la creencia fetichista de que hay que utilizar las posibilidades técnicas existentes [4]. Pese a la invocadísima experiencia de la gente del cine, con la que están también de acuerdo algunos compositores, la tesis de que la música no debería oírse es discutible. No existe la menor duda de que en film hay situaciones, especialmente aquellas en que la palabra hablada pasa a un primer plano, en las que la interpretación de unas figuras musicales en primer plano resultaría un estorbo. Además, estamos de acuerdo en que, a pesar de todo, estas situaciones necesitan eventualmente de un complemento acústico del tipo de los que en el argot de las radiodifusión se llama telón sonoro. Pero precisamente cuando se toma en serio esta exigencia resulta especialmente problemático insertar en estas secuencias piezas musicales pretendidamente discretas. Por definición, estos telones musicales deberían ser algo más

[4] En el cine, la noción de técnica tiene un doble sentido que puede inducir muy fácilmente a confusiones. Por una parte «técnica de cine» significa «procedimiento técnico industrial para la fabricación de un producto». Por ejemplo, el descubrimiento de que el sonido y la imagen se podían grabar en una misma banda se puede equiparar al descubrimiento del freno neumático. La otra noción de técnica procede del campo de la estética. Designa los procedimientos que sirven para representar convenientemente una intención artística. Mientras que la intervención de la música en el cine sonoro va principalmente unida a la primera noción —industrial— de técnica, la necesidad que el cine tiene de la música se remonta a la prehistoria de este arte y corresponde a determinados imperativos estéticos. Pero hasta el momento no ha sido posible establecer una correlación clara entre estos dos aspectos. (Cf. cap. V.)

parecido al ruido que a la música articulada, y para incluirlos en un contexto musical debería tratarse de algo así como de una composición de ruidos. Este carácter de ruido de la música estaría mucho más de acuerdo con el «realismo» del film. Si, en cambio, se utiliza en estas situaciones verdadera música con la condición de que no debe ser advertida, se incurre en el comportamiento descrito en la canción infantil:

Conozco un bonito juego:
me pinto unas barbas
y las tapo con un abanico
para que nadie las vea.

En la práctica, la exigencia de discreción en la música no significa generalmente esta aproximación al ruido, sino pura y simplemente trivialidad. La música ha de pasar tan inadvertida como el «popurrí» de temas de *La Bohème* en un café.

Pero, además, el que la producción considere como típico que la música no debe oírse es solamente una y, por ende, de las más subordinadas, entre muchas probabilidades. La intervención planificada de la música debería comenzar con el guión y la cuestión de si la música debe traspasar o no los límites de la consciencia debería decidirse simpre en virtud de las concretas exigencias dramáticas del guión. Interrumpir la acción para permitir el desarrollo de una pieza musical puede convertirse en uno de los más importantes recursos artísticos. Por ejemplo, en una película antinazi cuya acción se disuelve en diferentes rasgos psicológicos y privados se interrumpe la acción para dar paso a una música especialmente seria. Este gesto ayuda al espectador a reflexionar sobre lo esencial en la escena, la si-

tuación general. Claro está que en este caso la música sería precisamente lo contrario de lo que postula la convención, porque dejaría de ser una íntima expresión de sentimientos para permitirnos un distanciamiento frente a lo íntimo. En el film musical y arrevistado, considerado como una forma menor del entretenimiento, en el que está prácticamente excluida la psicologa dramática, se encuentran los primeros intentos de la mencionada técnica de interrupción mediante la música y una coherente e independiente utilización de la misma en canción, baile y final.

La utilización de la música debe encontrar una justificación óptica

Se trata menos de una regla que de una tendencia que se ha debilitado en los últimos años, pero cuya existencia se puede comprobar. El miedo a parecer ingenuo o infantil por la introducción de un fenómeno imposible en la realidad o el de presuponer una actividad imaginativa en el espectador que pudiera apartarle de la acción principal han llevado a que a menudo la presencia de la música se intente apoyar de una forma más o menos racional. Se crean situaciones en las que resulta «natural» que el protagonista comience a cantar o cuando menos se intente disculpar la presencia de la música en una escena de amor haciendo que el héroe conecte una radio o un tocadiscos. Son escenas en las que no se habla. El director quiere llenar ese silencio. Sabe que las detenciones son peligrosas, así como los momentos vacíos o la relajación de la tensión. Por este motivo recurre a la música. Pero al mismo tiempo el director vive aferrado a la idea de la relación de motivaciones objetivas y psicológicas de manera que considera peligrosa la irrupción gratuita de la música. Así recurre a menudo a los subterfugios más ingenuos para evitar la ingenuidad y deja que el héroe juegue con un aparato de radio. La pobreza del recurso queda patente en esas secuencias en las que el protagonista acompaña «con naturalidad» los primeros ocho compases de su canción al piano, momento en que un coro y una gran orquesta acuden a aliviarle de esta tarea sin que por eso el decorado se haya modificado en lo más mínimo. Resulta evidente que, en la medida en que esta costumbre dominante en los principios del sonoro tenga actualmente alguna vigencia, impide que la música se utilice de una forma verdaderamente constructiva y creadora de contrastes. La música se pone al nivel de la acción y queda convertida en un requisito, en una especie de mueble acústico.

Ilustración

Un popular y jocoso adagio de Hollywood dice: *birdie sings, music sings*[5]. La música ha de seguir el acontecer visual, ilustrarlo bien, imitándolo al pie de la letra, o bien reproduciendo clisés que son asociados con los estados de ánimo y los contenidos representativos de las respectivas imágenes. La naturaleza recibe aquí un trato privilegiado. Por naturaleza hay que entender, de acuerdo con la manera de pensar más trivial, lo contrario de la ciudad, es decir, el reino en el que los hombres pueden presumiblemente respirar de nuevo, estimulados por la vida y la pujanza de las plantas y de los animales. Es la decadente y ya estandarizada concepción de la naturaleza de la lírica del siglo XIX, y a esta lírica periclitada se le añaden los correspondientes

5 «Birdie sings, music sings», en inglés en el original «si canta el pajarito, canta la música». (N. del T.)

sonidos. El momento en que la naturaleza se presenta como tal, al margen de la acción, es el que brinda la ocasión propicia para dar rienda suelta a la música, y ésta se comporta entonces según el desprestigiado esquema de la música descriptiva. Alta montaña: trémolo de cuerdas con un tema para trompas parecido a una llamada. El rancho al que el hombre viril se ha llevado a la chica sofisticada después de raptarla: ruidos del bosque y melodía de flauta. Bote en un río tapizado de sauces a la luz de la luna: vals inglés.

No se trata de discutir aquí a fondo la cuestión de la ilustración musical. Ciertamente, la ilustración es una entre muchas posibilidades dramáticas y tan desmedidamente apreciada que debería sometérsela a un período de veda o, cuando menos, merece ser tratada con gran atención y prudencia. Precisamente en este punto es donde falla la costumbre establecida. Si la música obedece a la contraseña «naturaleza», queda reducida a ser un estimulante barato, y los esquemas asociativos son tan conocidos que realmente hace ya mucho tiempo que no «ilustra» nada, sino que solamente sirve para despertar automáticamente la idea. «¡Ah, la naturaleza!»

Actualmente, la utilización de la música como ilustración da lugar a una perjudicial duplicación. Es poco económica excepto cuando se trata de efectos muy especiales o de la interpretación minuciosa del acontecer visual. La antigua ópera dejaba siempre en sus procesos escénicos un lugar para lo vago y lo indefinido que podía llenarse con unas pinceladas de ilustración musical: la música de la era wagneriana aportó, entre otras cosas, una mayor concreción. Sin embargo, en el cine la imagen y el diálogo son extremadamente precisos y la música convencional no puede añadir nada a esta precisión, sino solamente quitarle algo, ya que los efectos estándar permanecen siempre, hasta en

las peores películas, por detrás de la impresión definida producida por la situación escénica. Si alguna vez la función esclarecedora se abandonase por superflua, la música no debería servir de impreciso acompañamiento a un acontecer preciso, sino que debería desempeñar su tarea, aunque fuese tan discutible como «crear un estado de ánimo», renunciando a la reduplicación de todo lo que de cualquier forma es visible. Entre tanto valga la exigencia: las ilustraciones musicales han de ser sumamente precisas, sobreexpuestas, por decirlo así, y, por tanto, han de desempeñar una función interpretadora o, por el contrario, debe prescindirse de ellas. No hay en absoluto lugar para melodías de flauta que intentan encerrar el canto de un pájaro en el ámbito del esquema de los rotundos acordes de novena.

Geografía e historia

Si una escena muestra una ciudad holandesa con canales, molinos y zuecos, el compositor suele procurarse una canción popular holandesa de la biblioteca del estudio para desarrollarla como tema musical. El hecho de que no sea fácil reconocer como tal una canción popular holandesa, especialmente tras haberla sometido a los procedimientos de los arreglistas, impide que podamos reconocer sin más las ventajas de esta manera de hacer. La música se utiliza como el vestuario o el atrezzo, sin que llegue a ser tan rotundamente característica como éstos. Un compositor que, con motivo de un baile de las niñas del pueblo, crease su propia melodía holandesa puede obtener un producto más plástico que si se atiene al original. Con todo, la música popular corriente en todos los países —excepto aquellos tipos de folklore que se encuentran principalmente fuera del

ámbito de la música occidental— tiende a mostrar un cierto parecido, que, en contraposición al lenguaje artístico diferenciado, reside en la limitación de las formas rítmicas elementales asociadas a las festividades, los bailes comunitarios y similares. El «temperamento» de los bailes polacos y españoles, al menos en laforma convencional que asumió en el siglo XIX, es tan difícil de diferenciar como las canciones de los montañeses de Kentucky y las coplas de la alta Baviera. La música cinematográfica usual está siempre a punto de proceder según el esquema «música folklórica por encima de todo». Los caracteres nacionales específicos podrían ser alcanzados si se prescindiese del obligatorio empavesamiento musical en un estilo grandilocuente. Muy semejante es la praxis historizante de mezclar los films de época con música de su tiempo. Es éste el caso cuando se interpretan al cémbalo conciertos de música antigua en castillos barrocos a la luz de las velas, en los que pianistas ya maduros con trajes tiroleses de brocado ejecutan aburridísimas piezas prebachianas. El carácter absurdo de estas manifestaciones puramente decorativas se hace patente por su contraste con el carácter necesariamente moderno de la técnica cinematográica. Si por encima de todo tiene que haber películas de época cabe prestarles un servicio utilizando sin miramientos los más avanzados medios musicales.

«Stock music»

Entre las peores costumbres hay que contar la incansable utilización de un reducido número de fragmentos musicales etiquetados que a través de su título real o tradicional son relacionados con las situaciones que habitualmente suelen acompañar en las películas. Es decir: para una noche de luna, la primera frase de la *Sonata del Claro de Luna*, instrumentada de una forma completamente absurda, ya que la melodía que Beethoven apenas insinuaba en el piano es reproducida por la sección de cuerdas en forma vigorosa y llamativa. Si se trata de una tormenta, la *Obertura de Guillermo Tell;* si de una boda, la *Marcha nupcial de Lohengrin* o la de Mendelssohn. Esta costumbre, que, por otra parte, está remitiendo y que solamente perdura en los estudios de ínfima categoría, tiene su correspondiente en las simpatías de que gozan algunos fragmentos provistos de la etiqueta de «marca registrada», como el *Concierto en mi bemol mayor*, de Beethoven, que, bajo el apócrifo nombre de *El Emperador*, consiguió una popularidad fatal, o la *Sinfonía inacabada*, de Schubert, cuyo éxito va asociado a la creencia de que el compositor murió mientras la estaba escribiendo, cuando la verdad es que años antes de su muerte había dejado de trabajar en ella. El empleo de títulos-etiqueta es un bárbaro abuso, aunque es preciso reconocer que la confianza en la eterna fuerza representativa del coro nupcial o de la marcha fúnebre frente a las partituras originalmente realizadas *ad hoc* tiene a veces un matiz conciliador.

Utilización de clisés musicales

La discusión de estos temas apunta hacia una situación general. La producción masiva de films ha conducido a la creación de situaciones típicas, momentos emocionales repetidos, a la estandarización de los recursos para estimular la tensión. A esto corresponde la creación de lugares comunes musicales. La música suele entrar a menudo en acción

precisamente cuando en virtud del «estado de ánimo» o de la tensión se intenta cnoseguir efectos especialmente característicos. El pretendido efecto se frustra, porque el recurso se ha hecho familiar a través de innumerables situaciones análogas. El fenómeno tiene un doble sentido psicológico: si la imagen muestra una apacible casa de campo mientras la música emite los acostumbrados sonidos siniestros, el espectador sabe en seguida que va a pasar algo terrible. El anuncio musical refuerza la tensión, pero simultáneamente la destruye a través de la certeza de lo que se avecina. La objeción no se dirige, como tampoco sucede en muchas cuestiones relacionadas con el film actual, contra la estandarización como tal, ya que precisamente los films en los que los modelos se reconocen más fácilmente como tales, como sucede con las películas de «gangsters», los «westerns» y las películas de horror, son frecuentemente mucho más entretenidos que las superproducciones pretenciosas. Lo malo es la estandarización de aquello que se ofrece con pretensiones de individualidad o, a la inversa, la manipulación, para individualizarlo, de un esquema. Y precisamente es esto lo que sucede con la música. Lo que en un manual sobre Wagner se llamaba «motivo airado», una figura áspera, convulsiva y tumultuosa para la sección de cuerda se utiliza muy a menudo e irreflexivamente, y la familiaridad del efecto la hace ridícula. Estas convenciones musicales son tanto más discutibles por cuanto que el materia que suelen utilizar procede de la fase inmediatamente anterior de la música autónoma, que, desde el punto de vista del film, tieen aún un carácter «moderno». Hace cuarenta años, cuando estaban en su auge el expresionismo y el exotismo musicales, se consideraba que la escala de tonos enteros era un material musical extraordinariamente excitante, inusitado, «colorista». Actualmente, a pesar de que la mencionada escala de tonos enteros forma parte de la introducción de cualquier éxito popular, sigue utilizándos een el film como si estuviese tan fresca como el primer día. A través de esto se establece una completa desproporción entre el recurso y el efecto. Esta desproporción puede convertirse en un estímulo si, al igual que en determinadas películas de dibujos, destaca lúdicamente el carácter absurdo de una acción que es imposible en la realidad: Pluto galopa sobre el hielo al son de *La cabalgata de las Walkirias*. Pero lo que no se puede conseguir es que el espectador se estremezca.

Los clichés afectan también a la instrumentación. El efecto de trémolo sobre el puente de los instrumentos de cuerda, que hace treinta años aún despertaba en la música clásica una inquietante tensión, principalmente porque expresaba la esfera de lo irreal, se ha convertido hoy en un recurso barato. En rérminos generales, los recursos musicales que, ya cuando nacieron, fueron planeados como estímulos, en vez de ser el resultado de una construcción, son precisamente los que, aún dentro de la música autónoma, han perdido más rápidamente su eficacia. También en esta ocasión la industria cinematográfica aparece como el órgano ejecutivo de una sentencia que se había fallado hace ya tiempo en la música clásica. Incluso puede llegar a hablarse de una función progresiva desde el momento en que el cine sonoro martiriza los oídos del público con recursos efectistas que, por su amaneramiento, resultan ya desde hace tiempo insoportables para el artista, de forma que, tarde o temprano, el espectador no podrá tolerar ya ninguno de estos clisés. Entonces habría una demanda y un lugar para otros elementos musicales. La evolución de la música avanzada durante los últimos treinta años ha creado una reserva de nuevas posibilidades materiales que aún está por

estrenar. No existe ninguna razón válida para que no sean empleadas en la música cinematográfica.

Estandarización de la interpretación musical

La estandarización de la música en el film se hace especialmente patente en la praxis del estilo de ejecución. En primer lugar hay que mencionar la dinámica. Venía condicionada por las limitaciones del material de grabación y reproducción. Actualmente, a pesar de que los dispositivos son mucho más diferenciados y ofrecen posibilidades dinámicas mucho mayores tanto en las frecuencias extremas como por lo que respecta a la modulación continúa dándose la estandarización dinámica. Se nivela el grado de intensidad y todo se diluye en un genérico *mezzoforte*, técnica muy semejante a la de la mezlca de tonos en la radio. El criterio dominante es la producción de una brillante y cómoda eufonía que no sobresalte por sus excesos de volumen *(fortissimo)* ni exija una esforzada audición por defecto *(pianissimo)*. Este equilibrio hace que se pierda la dinámica como medio de subrayar las relaciones musicales: la falta de triple *fortissimo* y *pianissimo* limitan el *crescendo* y el *descrescendo* a una escala demasiado pobre.

También hay una estandarización pseudo individualizada en la forma de interpretar la música. Mientras todo se adapta más o menos al *mezzoforte* ideal, cada momento musical debe dar simultáneamente el máximo en cuanto a expresión, emoción y tensión anímica a través de su ejecución exagerada. Los violines tienen que sollozar o brillar; el metal tiene que resonar arrogante o ampuloso. No se tolera ninguna expresión tibia; la ejecución se caracteriza por su exageración y su extremosidad, con el estilo que en tiempos del cine mudo se reservaba para la orquesta de salón y para los músicos acompañantes que entre tanto han sido promocionados a directores del departamento de música de los estudios. El sempiterno *espressivo* se embota completamente. Incluso los buenos momentos dramáticos se convierten en kitsch por culpa de un acompañamiento demasiado dulce o por la exageración de su dramatismo. Un estilo interpretativo «medio», objetivamente musical, que utilizase el *espressivo* en donde realmente estuviese justificado podría incrementar significativamente a través de su economía la eficiencia de la música de cine.

II. FUNCION Y DRAMATISMO

Generalidades

Para poder hablar de la función de la música en el cine hay que tratar previamente la función que desempeña actualmente la música en general. La relación entre música y film es solamente la faceta más característica de la función que se reserva a la música en la cultura de la sociedad industrial. Solamente debe contribuir a que la condición del oyente y virtualmente toda relación entre los hombres aparezca como espontánea, improvisada e inmediatamente humana. La música, como arte inmaterial por excelencia, que se sitúa en el polo opuesto al mundo práctico, está predestinada a esto. La adecuación al orden racional burgués y, en último término, altamente industrializado, tal y como la realiza el sentido de la vista que se ha acostumbrado a captar la realidad como formada por cosas, es decir, en el fondo, como formada por mercancías, no ha sido realizada por el oído. Este, que, comparado con la vista, resulta «arcaico», no ha progresado con la técnica. Puede afirmarse que reaccionar con el inconsciente oído en vez de hacerlo con los ágiles y calculadores ojos es algo que en

cierta forma repugna a la era industrial avanzada y a su antropología.

Por este motivo la percepción acústica como tal ha conservado mucho más elementos procedentes del colectivismo preindividual que la percepción visual. Por lo menos, dos de los más importantes elementos de la música oriental, la polifonía armónico-contrapuntística y su articulación rítmica, remiten directamente a una pluralidad según el modelo de la comunidad eclesiástica de otro tiempo como su único sujeto posible. Esta inmediata relación con lo colectivo inherente al fenómeno va probablemente unida a la profundidad de campo, a la sensación envolvente, a la unicidad comprehensiva que fluye de toda música [1]. Pero precisamente este elemento de la colectividad, al ser indefinido, se presta también a ser mal utilizado en la sociedad clasista. En la medida en que la música se opone a la certeza efecitva, se opone también a lo unívoco, al concepto. Por esto es apta para el enmascaramiento, pues, a pesar de su falta de concreción, la música está racionalizada, ampliamente tecnificada y tan actulizada como arcaica. No hay que pensar solamente en los actuales métodos mecánicos de difusión, sino en la evolución de toda la música contemporánea. Max Weber ha abordado el proceso de racionalización precisamente como la ley histórica que ha presidido el desarrollo de la música. Toda la música burguesa

[1] Cf. Ernst KURTH, *Musickpsychologie*, Berlín, 1931, pág. 116 y siguientes: «No existe solamente ese espacio concreto que, procedente del exterior, ha sido introducido en el mundo de la imaginación musical; existe también un espacio del mundo auditivo interior como fenómeno músico-psicológico independiente» (134). O también: «Las impresiones espaciales de la música exigen también su independencia; para ellas es esencial no haber sido creadas a través de un rodeo como el que supone cualquier representación concreta. Corresponden a procesos energéticos y son autógenas» (135).

tiene un doble carácter [2]. Por una parte, es, en cierta forma, precapitalista, «inmediata», ofrece una imagen de compenetración en íntima armonía cargada de presentimientos; por otra parte, ha tomado parte en el progreso civilizador, se ha hecho adecuada, mediata, se ha sometido; en último término, se ha hecho manipulable. Este doble carácter determina su función en el perodo capitalista avanzado. Se ha convertido en el medio privilegiado por el que lo irracional se puede mejorar racionalmente.

Siempre se habla de que la música libera o apacigua las emociones. Pero siempre resulta más difícil determinar con más precisión cuáles son estas emocionse. Parece que su contenido real no es otro que la abstracta oposición a la petrificada cotidianeidad. Y cuanto más dura sea la piedra, tanto más suave es la melodía. La necesidad que fundamenta esto se deduce de las frustraciones que la economía del beneficio impone a las masas. Pero también es explotada con ánimo de lucro. La racionalidad y la posibilidad de dominar técnicamente a la música permite precisamente colocarla «psicotécnicamente» al servicio de la regresión, que es tanto mejor recibida cuanto más profundo sea el engaño sobre la realidad cotidiana.

Toda la cultura está afectada por estas tendencias, pero en el caso de la música se hacen patentes de una forma más drástica. El ojo ha sido siempre un órgano de esfuerzo, trabajo, concentración; percibe una cosa determinada de una forma unívoca. Comparándola con él, el oído carece de concentración y resulta más bien pasivo. No hay que abrirlo primero de par en par, como los ojos. Por el contrario, tie-

[2] Quizás sea esto una explicación de porqué la música moderna tropieza con unos obstáculos mayores que la pintura moderna. El oído se aferra a la esencia arcaica de la música, mientras que ésta está enzarzada en el proceso de racionalización.

ne algo de somnoliento y apático. Pero sobre esta somnolencia pesa el tabú que la sociedad ha unido a la pereza. La música ha sido, en realidad, siempre un intento de engañar a este tabú. Ha convertido la somnolencia, la ensoñación y la apatía en materias de arte, esfuerzo y trabajo serio. Hoy se promociona la somnolencia científicamente. Esa irracionalidad racionalmente organizada es el esquema de la industria de la evasión.

Pero la tecnificación de la música ofrece la posibilidad de acabar con la maldición que ella misma difunde. En vez de reproducir engañosamente una situación armónicamente indefinida, como hace actualmente, debería expresar la contradicción que reside en la propia noción de música técnica, superando la situación actual a través de esta contradicción.

Modelos

Los ejemplos que vamos a exponer más adelante proceden de la praxis. A través de ellos intentamos mostrar las reflexiones y las nuevas soluciones a cuestiones de dramatismo musical que tienen su base en el film. Para hacer que las ideas «críticas» con las que puede ser superado el estancamiento en las relaciones de música y film, aparezcan de una forma más patente, hemos escogido ejemplos excéntricos, casos extremos que no deben excluir una relación menos crítica entre música y film. Las soluciones musicales son contempladas solamente bajo su aspecto dramático, no bajo los aspectos del material y de la composición. Cada una de estas ideas musicodramáticas admite una pluralidad de estructuraciones puramente musicales.

El falso colectivo

Escena de la película pacifista *No man's land*, de Victor Trivas (1930). Un carpintero alemán recibe en 1914 su orden de movilización. Cierra su armario, coge su macuto de soldado y, acompañado por su mujer y sus hijos, se dirige por la calle hacia el cuartel. Se muestran muchos grupos semejantes aislados. La expresión es deprimida; el andar, desmayado, falto de ritmo. La música entra delicadamente, se insinúa una marcha militar. A medida que la música va sonando más fuerte, los pasos de los hombres van ganando en viveza, ritmo y uniformidad colectiva. También las mujeres y los niños adoptan una actitud marcial. Hasta los bigotes de los soldados se enhestan. Crescendo triunfal. Borrachos de música, marchan los reclutas, convertidos en una banda de carniceros, al cuartel. Fundido.

La interpretación dramática de la escena, la conversión de unos ciudadanos aparentemente inofensivos en una horda de bárbaros, solamente puede conseguirse con la intervención de la música. Esta no es un adorno, sino la portadora esencial del sentido escénico: esto constituye su justificación dramática. No se limita a crear una atmósfera emocional. Lo hace también, pero precisamente a través de las imágenes queda de manifiesto su condición de atmósfera. La compenetración de música e imagen quiebra justamente la convencional relación de efectos en la que ambas se encuentran habitualmente porque presenta esta relación de efectos de una forma patente que eleva a la conciencia crítica. Aquí la música se presenta como la droga que es en realidad. Su función intoxicante y nocivamente irracional se hace políticamente transparente. La composición y

la interpretación de la música deben llevar al ánimo del público lo que de destructivo y horrendo hay en este efecto musical. No debe ser decididamente heroica, en una forma que pueda permitir que el espectador ingenuo se embriague a su vez. El heroísmo debe aparecer mucho más como reflejado, como «algo extraño», según la expresión de Brecht. Esto se consiguió con una instrumentación exageradamente estridente y una armonización cuya tonalidad amenazaba continuamente con perder su precario equilibrio.

El pueblo invisible

Escena final del film *Hangmen also die*, de Fritz Lang. El jefe de la Gestapo, Daluege, lee el informe oficial sobre la ejecución del hombre que, según se dice, había asesinado a Heydrich. En él se lee que la Gestapo sabe perfectamente que el reo no ha cometido el asesinato y que, por el contrario, se trata de un checo hombre de confianza de la Gestapo, que ha sido inculpado gracias a un montaje urdido por la resistencia. Daluege firma el informe después de haberlo leído minuciosamente. El episodio es sereno, objetivo. Pero musicalmente va acompañado por coro y orquesta, que, en un ritmo muy movido, evolucionando dinámicamente del *pianissimo* al *fortissimo*, contraponen una marcha a la monótona escena. Solamente al final, en representación del héroe, se muestra de nuevo una panorámica de la ciudad de Praga.

Una vez más, la música representa a la colectividad, pero no a la represiva, embriagada con su propio poder, sino a la oprimida, a la invisible, la que no tiene un lugar en la imagen y que, como único refugio, dispone solamente de la idea que la música representa paradójicamente a través de su patética distancia con la imagen. La función dramática de la música es la sugestión material de una realidad no sensible, la ilegalidad.

La solidaridad invisible

La Nouvelle Terre (1934), película documental de Joris Ivens. Se muestran los trabajos de dragado del Zuider Zee y su conversión en fértil tierra de cultivo. El film continúa hasta una escena de cosecha en los recién conquistados campos de trigo. Pero no se detiene en el triunfo. Los mismos hombres que acaban de cosechar el trigo lo lanzan seguidamente al mar. La acción se refiere a la crisis económica de 1913: se destruían los alimentos para impedir la quiebra del mercado. Solamente a través del final la parte «constructiva» del film adquiere su verdadero peso. Los que desecaron el Zuider Zee son, como clase, idénticos a los qeu tiraban sacos al mar. Finalmente las mismas caras aparecen en las manifestaciones para protestar contra el hambre. El tratamiento dramático-musical de algunos episodios debía mostrar ya en las secuencias de dragado el sentido latente en toda la acción. Veinte trabajadores transportan lentamente un gigantesco tubo de acero sujetándolo con unas abrazaderas. Caminan encorvados por el enorme peso; sus movimientos son uniformes, falsamente idénticos. La imagen de opresión y abatimiento que expresan las condiciones de trabajo queda, gracias a, por obra de, la música, convertida en una imagen de solidaridad. Para conseguir esto, la música no debía limitarse a reproducir modestamente la atmósfera de la escena, el trabajo difícil y agotador. Tenía que superar esa atmósfera. Intentaba elevar el acon-

tecer escénico a lo significativo mediante un tono severo, casi solemne. Esto, en cuanto al ritmo del acompañamiento musical del proceso visual; sin embargo, el tema, muy libre rítmicamente y en vigoroso contraste con el acompañamiento, se elevaba por encima de la coherencia del acontecer visual.

Contrapunto dramático

Los siguientes ejemplos muestran cómo la música, lejos de agotarse en la convencional imitación de los procesos visuales o en su ambientación, puede facilitar la captación del sentido de la escena colocándose en una posición contraria a la de los sucesos superficiales.

Movimiento frente a calma

De *Kuhle Wampe* (1931), de Brecht y Dudow. Tristes y ruinosas casas de suburbio, barrios bajos en toda su miseria y su suciedad. La «atmósfera» de la imagen es pasiva, deprimente: inclina a la melancolía. En contraste, la música es ágil y estridente, un preludio polifónico de carácter muy pronunciado. El contraste entre la música —la dureza de su forma, así como la de su tono— con las imágenes simplemente montadas produce una especie de «shock» que intencionadamente provoca repugnancia más que sentimientos compasivos.

Calma frente a movimiento

Busoni, en su *Proyecto para una nueva estética del arte musical*, que contiene muchas ideas para un nuevo dramatismo musical, llama la atención sobre el final del segundo

acto de *Los cuentos de Hoffmann* en el palacio de la cortesana Giulietta, en el que un sangriento duelo y la huida de la heroína con un amante jorobado se acompaña con la impasible y monótona ternura de una barcarola. La música, al no tomar parte en la acción inmediata, expresa el frío de las estrellas sobre las que recae la mirada agonizante. Queda fija en los bastidores. La posibilidad de estos efectos se da en casi todos los films.

Dans les rues (1933), de Victor Trivas. Una sangrienta pelea organizada entre jóvenes pendencieros en un paisaje primaveral. La música, suave, triste, casi cristalina. Variaciones. Señala el contraste entre el proceso y el escenario sin entrar en la acción. La delicadeza de la música provoca el distanciamiento d ela crudeza de la acción: quienes se entregan a la brutalidad son sus propias víctimas.

La rata

Breve escena del film *Hangmen also die*. Heydrich, después del atentado, yace en una cama de agua con la espina dorsal destrozada; transfusiones de sangre. Espantoso ambiente de hospital en torno al moribundo. La escena no dura más de catorce segundos. Solamente se ve el goteo de la sangre. La acción se detiene. Por este motivo necesita música la escena. La primera idea fue partir del goteo de la sangre. Pero no podía girar en torno a la expresión de los sentimientos del enfermo o limitarse a reproducir el ambiente visible de la habitación del enfermo. Heydrich es un verdugo; esto da un cariz político a la formulación musical: un fascista alemán podría intentar convertir al criminal en un héroe si la música es triste y heroica. La tarea del compositor consiste en comunicar al espectador la verdadera

perspectiva de la escena. La música tiene que hacer énfasis a través de la brutalidad. El necesario indicio para la solución dramática lo proporciona la asociación: muerte de una rata. Secuencia brillante y chillona, casi elegante, interpretada en un registro muy alto, una demostración práctica de la expresión: estar con un pie en el otro mundo. La figura de acompañamiento está sincronizada con la exposición escénica de los acontecimientos. El *pizzicato* en las cuerdas y una aguda figura en el piano marcan el goteo de la sangre.

El efecto que aquí se perseguía tiene casi un matiz behaviorista: la música crea, por así decirlo, las condiciones expreimentales necesarias para una reacción adecuada y mantiene alejada la falsa asociación.

Tensión e interrupción

La música, especialmente desde la mitad del siglo XVIII, ha elaborado técnicas para crear la tensión. El desarrollo del crescendo orquestal por la escuela de Mannheim investigaba las primeras posibilidades. Los clásicos vieneses y los románticos del siglo XIX hasta Strauss y Schönberg las han explotado hasta el máximo. Mencionemos solamente la técnica del calderón dinámico —la transición de la tercera a la cuarta frase en la *Quinta Sinfonía*, de Beethoven, o el comienzo del allegro en la tercera obertura de *Leonora*— en la falsa conclusión o en la dilatación de la cadencia. La utilización de estos estímulos en el film es evidente. El film se aproxima mucho más que el drama a la tensión musical, ya que va pasando linealmente de una tensión a otra. Por eso la música cinematográfica usual se ha mantenido en el dramatismo de la tensión y, estereotipándolo, lo ha llevado casi *ad absurdum*.

Por el contrario, no se emplea musicalmente el complemento y el antídoto de la tensión que es la interrupción. En el drama desempeña un papel importante como episodio o «elemento retardador». Las interrupciones no consisten en algo externo al drama, sino que, a través de la integración de lo aparentemente casual y de lo que no está directamente relacionado con la acción principal, profundizan en la antinomia de lo real y lo aparente, cuyo desarrollo constituye la auténtica esencia del drama. Ejemplo: la desangelada canción del centinela borracho en la mañana siguiente a la noche del asesinato en el *Macbeth*, de Shakespeare. Estas interrupciones son enormemente eficaces en momentos destacados del film.

Ejemplo de *Dans les rues*: Se muestra una pareja después de la declaración de amor. Hay que explayarse para permitir que la autenticidad del sentimiento se refleje en pequeños rasgos del comportamiento. Porque los protagonistas son una pareja de jóvenes que, después del «Yo-te-quiero», no tienen nada más que decirse, sino que se abandonan a su presente. La solución más burda pareció ser la más delicada. La dueña de la taberna canta una canción. El texto no tiene nada que ver con la pareja; expone las penas de amor de una muchacha de servicio que cuenta las estaciones del Metro de París en las que en vano ha esperado a su amado. La interrupción proporciona al mismo tiempo a la azorada pareja, que no sabe qué decirse, la oportunidad de sonreír. De una forma convencional, la música interviene de forma episódica en innumerables películas musicales en las que la acción se interrumpe para dar paso al baile o a las canciones. Pero en este caso la interrupción desempeña una función dramática: ayuda en cierto modo a dominar indirectamente una situación que, tratada de for-

ma inmdeiata, como acción principal, hubiera resultado imposible.

La reflexión acerca de la forma dramática del film como tal ayuda a comprender estas posibilidades. El film es una mezcla de drama y novela. Al igual que la obra dramática presenta a las personas y a los sucesos de una forma inmediata, viva, sin necesidad de introducir ninguna «exposición» entre el acontecer y el espectador. De ahí la exigencia de «intensidad» en el film, que se manifiesta como emoción, tensión y conflicto. Por otra parte, el film contiene en sí mismo un elemento de exposición. Cualquier película se asemeja a un reportaje. El film se articula en capítulos más que en actos. Se construye a base de episodios. El hecho de que las novelas se conviertas con más facilidad en un guión cinematográfico que los dramas no es una casualidad, sino que, aparte de las especulaciones puramente comerciales, está también relacionado con la forma épica y extensiva del film. Para que una obra dramática sea apta para el cine, ha de adoptar previamente, por así decirlo, una forma de novela. Pero entre los momentos épicos y dramáticos existe en el film una ruptura: el transcurso unidimensional del tiempo en el film, su continuidad épica dificultan la concentración intensiva exigida por la actualidad dramática del acontecer fílmico. Ahí radica la verdadera tarea de la música. Debe, si no crear, al menos suplir esa intensidad también en los momentos «épicos». Es el sustituto del drama en la novela. Encuentra su legítimo momento dramático en todas las ocasiones en las que decaiga la intensidad, en las que la acción adopte una forma expositiva que seguidamente retorna de nuevo a una presencia directa. Un ejemplo sencillo: tras una discusión, el protagonista se dirige afligido hacia su casa. Es necesaria la música para hacer más intensa la acción, que, de otra forma, decaería. Esta

función de la música encuentra su más evidente aplicación cuando, como en una novela, el film se desplaza en el tiempo. El «pasó un día», que a menudo se expresa visualmente con bastante torpeza a través del montaje, necesita de la música a fin de paralizar la relajación de la tensión. El momento de referencia que necesita el film para hilvanar la acción, para unir o separar los diferentes tiempos o escenarios, la penosa construcción de la exposición fílmica y de la narración se hacen más fluidas, más candentes y se elevan a la categoría de expresión a través de la música.

III. EL CINE Y EL NUEVO MATERIAL MUSICAL

La discrepancia entre las películas actuales y la música de acompañamiento al uso resulta sorprendente. Esta se sitúa como un jirón de niebla ante el film, difumina la precisión fotográfica y actúa en contra del realismo que necesariamente persigue toda película. Convierte el beso filmado en la portada de una revista; la explosión de dolor, en melodrama; un ambiente natural, en un cromo. Sin embargo, a juzgar por la situación que ha alcanzado la música actual, esto no debería ser necesario: la evolución de la música autónoma de los últimos decenios ha conquistado muchos elementos y técnicas que responden perfectamente a la verdadera técnica del film. No se trata de discutir acerca de su utilización solamente porque «son de actualidad». No se trata de «estar al día» *in abstracto*: resultaría muy pobre limitarse a pedir que la nueva música del cine sea solamente eso: nueva. La necesidad de emplear los nuevos medios musicales deriva de que desempeñan su función de una forma mejor y más adecuada a la realidad que los aleatorios ripios musicales con los que nos contentamos actualmente.

Como elementos y técnicas de la nueva música se entiende lo que las obras de Schönberg, Bartok y Strawinsky han aportado en los últimos treinta años. Lo decisivo no es la

mayor riqueza de las disonancias, sino la liquidación del lenguaje musical previo y convencional. Todo se deduce directamente de las exigencias concretas de la figura, no del esquema. Una pieza llena de disonancias puede tener un carácter absolutamente convencional, y una que utilice un material relativamente sencillo, resultar extremadamente avanzada y nueva debido a la integración constructiva de sus elementos. Incluso una secuencia de acordes triples puede tener una sonoridad nueva si se la saca de las acostumbradas rutinas asociativas y se la deriva sola de la coherencia propia de la figura en particular.

El retorno de la música a la necesidad constructiva, la liquidación de los clisés y las muletillas deben calificarse como objetividad. Coinciden con las potencialidades del film. La expresión «objetividad» puede ser erróneamente tomada en su sentido estricto. En primer lugar se pensará en el neoclasicismo musical, el ideal estilístico «neo-objetivo» desarrollado por Strawinsky y sus seguidores. No obstante, no queremos decir con ello que la música cinematográfica avanzada tenga que ser necesariamente fría. La función dramática de la música de acompañamiento puede consistir en determinadas circunstancias en romper la superficie de la fría objetividad visual y liberar tensiones latentes. Componer música cinematográfica objetiva no significa adoptar a cualquier precio una actitud distante, sino elegir conscientemente la actitud necesaria en cada circunstancia, en lugar de incurrir en clisés o afectaciones musicales. El material musical tiene que adaptarse exactamente a las tareas musicales que se impongan en cada caso. Hacia este objetivo se dirige la propia tendencia evolutiva de la música moderna [1]. Como decíamos más arriba, hay que con-

[1] Como ejemplo de la forma en que se afirman en la música de vanguardia tendencias a la objetividad parecidas a las del cine, en

templarla como un proceso de racionalización en el sentido de que la necesidad de cada momento musical se deriva de la estructura del conjunto. Cuanto más adaptable sea la música a través de sus propios principios estructurales, tanto más adaptable será en orden a su utilización en cualquier otro medio. Se ha demostrado que la liberación de nuevos materiales, denunciada como anárquica y caótica, ha conducido a principios estructurales mucho más profundos y severos que los conocidos por la música tradicional. Estos principios hacen posible elegir precisamente el medio que una circunstancia determinada exige en un determinado momento, en vez de verse obligado a echar mano de recursos formalmente petrificados e inadecuados para la concreta función que se les encomienda. Esta objetivización permite responder plenamente a las tareas y situaciones del film continuamente cambiantes. Resulta fácil comprender que los recursos tradicionales, anquilosados hace ya tiempo, no pueden acometer esta tarea, mientras que, liberados y esclarecidos a partir de lo moderno, pueden ser de nuevo empleados con pleno sentido. Para dar una idea de lo que son las asociaciones anquilosadas: un compás de cuatro cuartos acentuado en los tiempos correctos tiene siempre algo de militar o de «triunfal». La unión del primero y del tercer tiempo en un movimiento lento sugiere, por su carácter modal, algo religioso. El pronunciado ritmo de tres

el sentido de una construcción racional, basta con examinar algunos aspectos de la obra de Alban Berg cuya música instrumental y de ópera de carácter post-expresionista está muy alejada del cine y de la «nueva objetividad». Berg piensa con tanta exactitud en términos de proporciones matemáticas que el número de compases de sus obras y, por tanto, su duración están fijados de antemano. Es como si, en cierta forma, compusiese con cronómetro. Sus óperas, que a menudo comportan situaciones escénicas complejas con un acompañamiento musical igualmente complejo, como las formas fugales, tienden, por decirlo claramente, a una especie de técnica del primer plano musical.

cuartos, el vals y una injustificada alegría vital. Estas asociaciones provocan, a través de la música cinematográfica, un falso conocimiento de los procesos mostrados por la imagen. El nuevo material musical impide esto. Se estimula al oyente para que capte la escena en sí misma y no solamente la oye, sino que, además, la ve desde un punto de vista no tradicional. Lo que la nueva música puede conseguir a través de su especificación no es en modo alguno una copia de representaciones abstractamente interpretadas de la misma forma que la música descriptiva nos hace oír el murmullo de las cascadas o el balido de las ovejas. Por el contrario, acierta a dar con el tono de una escena, con la situación emocional concreta, con el grado de seriedad o de guasa, de significación o indiferencia, de autenticidad o de apariencia; diferencias que no estaban previstas en el repertorio de necesidades del romanticismo. En una película de dibujos francesa de 1933, la tarea consistía en componer una reunión de magnates de la industria como escena de conjunto. Se pedía una discreta ironía, pero la música ejerció, a través de su avanzado material, un efecto tan mordaz sobre los endebles muñecos, que los industriales que habían encargado el film rechazaron la partitura y ordenaron que se rehiciese.

La «falta de objetividad» de la música decadente no se puede separar de su aparente contradicción: la creación de clisés. Unicamente gracias a que determinadas configuraciones y figuras musicales se convierten en modelo, que se utilizan una y otra vez, es posible que esas figuras se asocien automáticamente con determinados contenidos expresivos y que finalmente aparezcan como «muy expresivas». La nueva música evita estos modelos. A las diferentes exigencias responde con configuraciones siempre nuevas. Por lo que aquella perjudicial independización de la expresión ya no resulta posible frente al puro acontecimiento musical.

La conveniencia de los modernos y sorprendentes recursos hay que contemplarla desde el mismo film. En él aún se notan sus orígenes de barraca de feria y drama espeluznante: su elemento vital es la sensación. Esto no hay que entenderlo solamente desde el punto de vista negativo: como falta de gusto y de discriminación. Solamente a través del «schock» puede el cine conseguir que la vida empírica, cuya reproducción pretende basándose en sus premisas, aparezca como algo extraño, permitiendo así reconocer lo que de esencial sucede bajo la reflejada superficie de apariencia realista. La vida narrada solamente puede adquirir dramatismo a través de la sensación en la que lo cotidiano, que es el punto de partida, explote en cierta forma y deje entrever, en términos de verdad artística, las tensiones ocultas por la imagen de lo cotidiano normal y mediocre. Los horrores del «kitsch» sensacionalista liberan un poco del bárbaro fondo cultural. Mientras el cina siga siendo, a través de lo sensacional, el heredero del arte popular de las narraciones espeluznantes y las novelas por entregas, sometido a los standards establecidos por el arte burgués, conseguirá, a través de lo sensacional, que esos standards se tambaleen y podrá establecer una relación con las energías colectivas que, en igualdad de condiciones, les está velada a la pintura y a la literatura usuales. Precisamente esta función es imposible de alcanzar con los recursos de la música en las disonancias del período más radical de Schönberg va mucho más allá del miedo que el burgués medio puede experimentar jamás: es un miedo histórico, provocado por la naciente catástrofe social. Algo de este miedo perdura en la gran sensación de las películas: cuando en *San Francisco* se hunde el techo del «night club» o cuando en *King*

Kong (1933), de Merian Cooper y Ernest B. Shoesdack, el mono gigantesco arroja por las calles el ferrocarril elevado de Nueva York. El acompañamiento musical tradicional no se ha aproximado nunca, ni siquiera de lejos, a estos momentos. Los «shocks» de la música moderna, que no proceden por casualidad de su tecnificación, pero que en treinta años aún no han sido asimilados, sí pueden hacerlo. La música de Schönberg para un film imaginario, *Peligro amenazador, miedo, catástrofe* [2], ha designado inequívocamente el punto exacto de inserción para la utilización de los nuevos recursos musicales. Es evidente que la ampliación de las posibilidades de expresión no se limita en forma alguna al ámbito del miedo y de la catástrofe, sino que también se abren nuevos horizontes en la dirección opuesta de la mayor ternura, el dolor desgarrado, la espera vacía y también la fuerza indomable. Dominios que están vedados a los medios tradicionales, porque éstos se presentan como algo ya conocido, motivo por el cual les resulta imposible alcanzar lo extraño y lo desconocido.

Ejemplo: En *Hangmen also die*, inmediatamente después del genérico, la película nos muestra un enorme retrato de Hitler en una sala de actos en Hradschin [3]. La música termina en el cuadro de fondo con un acorde de diez voces que se prolonga penetrantemente. Apenas si existe una armonía tradicional que tenga la misma fuerza expresiva que este avanzadísimo sonido. También el acorde de doce voces de la muerte de Lulu en la ópera de Berg está muy próximo al efecto cinematográfico. Mientras que la técnica del cine está fundamentalmente dirigida a la creación de tensiones, el momento de tensión desempeña en la música

[2] *Belgleitmusik zu einer Lichtspielszene* (música de acompañamiento para una escena de cine), op. 34. (N. del T.)

[3] Castillo de Praga. (N. del T.)

tradicional y en sus disonancias toleradas solamente un papel muy subordinado o está tan gastado que en realidad es incapaz de provocar la más mínima tensión. Sin embargo, la esencia de la armonía moderna es la tensión: no existe ningún acorde que no lleve en sí o no prolongue una «tendencia» en lugar de serenarse en sí mismo, como la mayoría de los sonidos usuales. A esto se añade que los sonidos cargados de una específica asociación dramática de la música tradicional hace tiempo que están tan domesticados que ante la ciega violencia de la realidad actual permanecen tan desfasados como lo estarían los versos románticos del siglo XIX si intentasen dar una imagen del fascismo. Basta con imaginarse un solo caso extremo como el de que una gran matanza, como Stalingrado, fuese acompañada por una música convencional, por una imitación de la música de guerra de Meyerbeer o de Verdi. Lo no metafórico, lo que huye de la estilización estética, metas a las que tiende el film moderno en sus productos más consecuentes, exige precisamente recursos musicales que no resulten ser una imagen estilizada del dolor, sino más bien su documento sonoro. Strawinsky, en una obra como *La consagración de la primavera*, inauguraba ya esta dimensión de los nuevos recursos musicales.

A modo de resumen mencionaremos los siguientes elementos específicos musicales que resultan adecuados para el cine:

Forma musical

La praxis del cine emplea preferentemente formas musicales breves. La longitud o la brevedad de una forma musical guardan una determinada relación con el material. La música tonal de los últimos doscientos cincuenta años tien-

de hacia formas largas, desarrolladas. Unicamente puede tomarse conciencia de un núcleo tonal a través de las analogías, los desarrollos y las repeticiones, que exigen un cierto tiempo. Ningún acontecimiento tonal es comprensible como tal, sino que se convierte en «tonal» a través del desarrollo de las relaciones. Esta tendencia se incrementa por la acción de la modulación: cuanto más se aparte la música de su punto de partida tonal, tanto más tiempo necesitará para restablecer el centro de gravedad tonal. Toda la música tonal tiene momentos «superfluos», ya que, para que un acontecimiento cumpla su función en el sistema de relaciones, tiene que ser repetido más veces que las que le corresponderían atendiendo a su propio sentido. Las formas breves del romanticismo (Chopin y Schumann) son sólo una contradicción aparente. Las composiciones de estos maestros, semejantes al «lied», extraen su expresión de lo fragmentario, de una ruptura, sin pretender serenarse en sí mismas ni ser «cerradas». La brevedad de la nueva música es fundamentalmente diferente.

En ella, los diferentes eventos musicales y las figuras temáticas se conciben independientemente de un sistema de relaciones. No tienen que ser «repetitivas» y no necesitan tampoco de una repetición. Su exposición no se produce a través de correlaciones simétricas, como secuencias o repeticiones del primer período de un «lied», sino mediante variaciones desarrolladas a partir de los materiales básicos disponibles, sin que éstos deban ser expresamente reconocidos más adelante. Todo esto desemboca en una condensación de la forma musical que va mucho más allá del fragmento romántico. Mencionemos las composiciones de Schönberg para piano Opus 11 y 199, y el monodrama *Erwartung*, los cuartetos de Strawinsky, y las canciones japonesas, y los

trabajos de Anton Webern. Es evidente la aptitud de la nueva música para la construcción de formas breves, precisas y consistentes que entran en materia inmediatamente y que no necesitan de prolongaciones por motivos estructurales.

Nuevos caracteres

La emancipación de las figuras temáticas respecto a la simetría y la repetitividad permite formular una sola idea musical de una forma más profunda y más drástica y liberar la relación entre los diversos caracteres de todo accesorio retórico. No hay cabida para ripios en la nueva música.

Esta libertad de características es la que acerca a la nueva música al carácter prosaico del film. Al mismo tiempo, la mayor agudeza de las características musicales permite la mayor agudeza de la expresión, que resultaba imposible debido a la «estilización» de los esquemas musicales tradicionales. Si la música clásica mantiene siempre una cierta medida en su expresión de la tristeza, del dolor y del miedo, el nuevo estilo tiende, por el contrario, a lo desmesurado. La tristeza se puede convertir en horripilante desesperación; la calma, en helada rigidez; el miedo, en pánico. Por otra parte, la nueva música puede expresar la inexpresividad, la calma, la indiferencia y la apatía en una forma que resulta imposible a la música tradicional. La impasibilidad aparece por primera vez en las obras de Erik Satie, Strawinsky y Hindemith. Esta ampliación de la escala expresiva no se limita solamente a los caracteres expresivos como tales, sino también, y especialmente, a sus variaciones. La música tradicional, al margen de la técnica de la sorpresa tal y como fue utilizada, por ejemplo, por Berlioz o por Strauss, necesita generalmente un cierto tiempo para el cambio de carácter. La exigencia de un equilibrio entre las

tonalidades y los fragmentos simétricos impide colocar directamente seguidos, en función de su propia significación, los caracteres puros. En términos generales, la nueva música no se detiene en estas consideraciones. Puede construir sus formas mediante los contrastes más acusados. El principio técnico del brusco cambio de imagen desarrollado por el film concuerda perfectamente, debido a su agilidad, con el nuevo lenguaje musical.

Disonancia y polifonía

Para el profano, el rasgo más marcado del nuevo lenguaje musical es su riqueza en «disonancias», es decir, la utilización simultánea de intervalos como la segunda menor y la séptima mayor y la formación de acordes con seis o más tonos diferentes. Aunque la abundancia de disonancias en la música moderna se solamente un fenómeno superficial, mucho menos significativo que las modificaciones estructurales del lenguaje musical, implica un elemento que es de extraordinaria importancia para el film. El sonido queda despojado de su cualidad estática y se dinamiza a través de la constante presencia de lo «no resuelto». El nuevo lenguaje es, por así decirlo, dramático aún antes de que llegue a un punto conflictivo, a la disquisición temática de la ejecución. Un rasgo semejante es típico del film. En él, el principio latente de la tensión, hasta en la producción más mediocre, es tan efectivo que procesos a los que, por sí mismos, no corresponde ningún significado, aparecen como fragmentos dispersos de un sentido que debe ser rescatado por la totalidad. Estos procesos actúan mucho más allá de sí mismos. El nuevo lenguaje musical puede adaptarse con con gran precisión a este elemento del film.

Al mismo tiempo, la emancipación de la armonía supone un correctivo a una exigencia tratada en el capítulo de los prejuicios: melodía a cualquier precio. Esta exigencia no puede prescindir en la música tradicional de cualquier sentido, porque en ella los demás elementos, especialmente la armona, están tan limitados en su autonomía que el centro de gravedad se sitúa forzosamente en lo melódico, que, a su vez, depende de la armonía. Pero precisamente por esto se ha convencionalizado y se ha abusado tanto del principio de la melodía. La armonía emancipada, por el contrario, prescinde del exagerado requisito de la melodía y permite las ideas y los giros característicos de la dimensión vertical, no melódica[4]. Además ayuda de otra forma contra la manía de la melodía. El concepto convencional de melodía es sinónimo de melodía en la primera voz. Pero esta, procedente de la canción, se esfuerza desde un principio en captar el primer plano de la percepción. La melodía en primera voz es figura, no es fondo. Pero la figura en el film es la imagen, y acompañar continuamente una imagen con melodías en la primera voz da lugar a imprecisiones, confusiones y perturbaciones. La liberación de la dimensión armónica, así como la ganancia de un auténtico espacio dodecafónico que no esté sistemáticamente subordinado a convencionales técnicas de imitación permite que la música haga las veces de «fondo» en un sentido más positivo que como telón sonoro y que se convierta en la auténtica melodía del film, aportando al acontecer visual los comentarios y contrastes oportunos. Estas decisivas posibilidades de la música cinematográfica solamente pueden ser satisfechas por el nuevo material musical, y hasta el momento apenas si han sido contempladas con seriedad.

[4] La extraordinaria eficacia de las primeras obras de Stravinsky proviene, en parte, de que rompen con el gusto neo-romántico por la melodía.

Advertencia de H. Eisler: Con la desaparición del habitual sistema de referencias de la música tradicional se originan una serie de peligros. En primer lugar hay que pensar en la posibilidad de que se comience a componer irresponsablemente utilizando los nuevos medios; se incurriría en un neotonalismo en el peor sentido de la palabra. Más allá cabe que se utilice el material avanzado porque sí y no porque responda a una exigencia real. Si algún ignorante componía algo en el lenguaje musical tradicional, cualquier profesional o aficionado medianamente formado lo advertía con relativa facilidad. La singularidad de las convenciones en la nueva música y la distancia del nuevo lenguaje musican con el que se enseña en los conservatorios tiene como consecuencia que la determinación de la estupidez y de las chapuzas pretenciosas sea, en efecto, una posibilidad objetiva, como sucedía antes, pero resulta ser una tarea más difícil para el oyente medio. Motivo por el cual puede suceder que los neófitos cometan abusos e impongan a las películas desatinadas composiciones dodecafónicas que son avanzadas en apariencia, pero que perjudican el film con su falso radicalismo, sin favorecerlo verdaderamente en forma alguna. Naturalmente, esta amenaza es actualmente mucho más aguda en la música «autónoma» que en la música cinematográfica, pero la necesidad de refuerzos podría llevar fácilmente a una situación en la que la causa de la nueva música estuviese tan mal representada que condujese al triunfo del «kitsch» de la vieja guardia.

También la forma de hacer de la nueva música encierra algunos peligros que deben ser tenidos en cuenta incluso por el compositor experimentado: excesiva complejidad de los detalles, el ansia de hacer que en cada momento el acompañamiento musical sea lo más interesante posible, pedantería, divertimentos formalistas. Hay que advertir especialmente los peligros inherentes a un enfoque irreflexivo de la técnica dodecafónica, que puede degenerar en un ejercicio de aplicación en el que la «concordancia» matemática de la serie sustituya a la auténtica concordancia de las relaciones musicales y, en realidad, la haga imposible.

Advertencia de T. W. Adorno: En tanto que la organización actual de la industria cinematográfica hace impensable que un medio tan costoso se ponga en manos de experimentadores irresponsables, hay otro peligro que es mucho más actual. Casi todo el mundo reconoce en mayor o menor grado los defectos de la música cinematográfica convencional. Pero, por consideraciones comerciales, están vedadas todas las innovaciones radicales. Como consecuencia de esto comienza a aparecer una determinada inclinación hacia una solución de compromiso, la ominosa exigencia: moderno, pero no demasiado. Algunas técnicas de la música moderna, como el *ostinato* de la escuela de Strawinsky, han comenzado a introducirse ya, y con la negación de la rutina se corre el riesgo de llegar a una segunda rutina pseudomoderna y artesanal. La industria cinematográfica fomenta en cierta medida esta tendencia, al tiempo que los compositores que se sienten profundamente atraídos por la técnica moderna, pero que no quieren entrar en conflicto con el mercado, o que, simplemente, no están en condiciones de hacerlo, son precisamente los que acuden a la industria. La idea de que lo radical pueda llegar a imponerse mediante el subterfugio de unas copias suavizadas es una ilusión. Estas concesiones contribuyen más a la disgregación del sentido del lenguaje radical que a su difusión.

IV. OBSERVACIONES SOCIOLOGICAS

El material para una historia de la música en el cine se recoge en el esmerado y documentado libro de Kurt London[1] *Film Music*. Resultaría superfluo reproducir aquí los mismos datos. Por el contrario, es razonable interrogarse si la noción de historia puede emplearse de alguna manera aplicada a un complejo como el de la música cinematográfica y qué significado se desprende en realidad de las fases evolutivas elaboradas por London. Tratándose de la música del cine, difícilmente puede hablarse de auténtica historia, ni siquiera en el sentido, por demás problemático, que habitualmente se atribuye a la noción de historia aplicada a una de las ramas del arte. Hasta la fecha, la música cinematográfica no ha evolucionado según una serie de reglas propias. Apenas si conoce de problemas planteados en función de una circunstancia y de sus soluciones. Las modificaciones a que ha sido sometida obedecen en parte a los procedimientos de representación en la reproducción mecánica y en parte son forzados y extemporáneos intentos de adaptarse a un gusto del público real o imaginario. Es razonable hablar de una evolución que progresa cualitativamente des-

[1] Kurt LONDON, *Film music*, Faber & Faber, London, 1936, páginas 50 y ss.

de los primeros aparatos de Edison hasta las películas actuales; por el contrario, resultaría ingenuo predicar una evolución artística equivalente desde la música de acompañamiento del cine mudo hasta la partitura actual de una película.

El azar en la evolución de la música cinematográfica es comparable al de la evolución del cine y de la radio. Tiene un matiz fundamentalmente personal. En los jóvenes monopolios, los fundadores y los que detentan el poder son aún los mismos. El principio del profesional especializado no ha conseguido imponerse ni en la dirección general ni en los diferentes departamentos de producción de los estudios, como ha sucedido en las industrias más antiguas. Por este motivo impera el espíritu de los pioneros y la incompetencia. El cine y la radio resultaron artísticamente determinados por los que llegaron primero, por quienes descubrieron en primer lugar el lado comercial de las nuevas técnicas; esto mismo sucede con la música de cine. Pero desde un principio fue considerado como un medio auxiliar de segundo orden. Y al comienzo quedó en manos de quienes estaban preparados para ellos —frecuentemente músicos a los que les resultaba imposible competir allí donde afirgiesen criterios musicales más estrictos—. Existía una afinidad entre los músicos de ínfima categoría, los ignorantes, los practicones y la música cinematográfica. Muchos de ellos consiguieron alcanzar la cúspide del departamento musical a fuerza de antigüedad y desde allí ejercieron un paralizante control.

Todo el mundo de la reproducción musical lleva socialmente el estigma de ser un «servicio» para los pudientes. La interpretación musical ha implicado siempre vender algo de sí mismo, vender inmediatamente la propia actividad antes de que ésta haya adoptado la forma de mercancía, con lo que participa de la categoría del lacayo, del cómico y de la prostitución. Aunque el ejercicio de la música presupone un arduo entretenimiento, la coincidencia de persona y artista, de existencia y ejecución, producen la impresión de que el músico obtiene ingresos sin esfuerzos, de que es alimentado por los beneficiarios de sus servicios acústicos, que, en realidad, son los que viven gracias al trabajo social de los demás. La mirada despectiva dirigida hacia el ejecutante corresponde al señor: da testimonio de que solamente es él quien necesita todo lo bueno de una manera esencial. Esta mirada despectiva ha conformado el carácter social del músico. En la era burguesa fue sacado de las habitaciones del servicio, en las que aún Haydn solía tomar sus comidas, y fue arrojado a la libre competencia. Pero le ha quedado el estigma de lo socialmente deshonroso y le oprime de la misma forma que la sombra del buhonero gravita sobre el representante o el comerciante de ropa de confección. En el porte severo del músico de de cámara queda aún algo de *maître d'hotel*, del solícito y, por otra parte, rebelde receptor de propinas. Aún aprecia a las señoras y a los señores, aún les adula con el suave tono de su violín y con sus atentos modales; con el cuello del gabán alzado y el instrumento bajo el brazo, consciente de su aspecto descuidado-llamativo, se asemeja a sus colegas del café en cuyas filas sirvió a menudo en otros tiempos [2]. Lo mejor de la reproducción musical, lo espontáneo, lo sensualmente sugerente, no lo sedentario y lo integrado, sino la vaga inmediatez —en resumen, todo lo que en el pro-

---

[2] Hacia mediados del siglo XIX, Flaubert mostró este fenómeno en *Madame Bovary* al describir al cantante Lagardy «Una bella voz, un imperturbable aplomo, más temperamento que inteligencia y más énfasis que lirismo, todo esto contribuía a realzar esa admirable naturaleza de charlatán en la que se mezclaban el peluquero y el torero».

fanado concepto del músico ambulante tiene algún valor—, está relacionado con este ambiente, con la imagen del músico bohemio. Si se hubiese prescindido de ella, se hubiese acabado con la interpretación musical de la misma forma que si se alcanzase la racionalización técnica total, si el «dibujo» musical reemplazase a la escritura, la función del ejecutante, el intermediario, se confundiría con la del compositor, el productor.

Pero simultáneamente la costumbre de prestar servicios en las orquestas se habla aún del «servicio nocturno» ha dejado una serie de rasgos funestos en el músico. Entre ellos está el ansia de gustar aún a costa de renunciar a sí mismo y que se refleja en el traje excesivamente elegante, pero también en su excesiva complacencia con el público; el conformismo de los concertistas resulta para la producción una traba mayor que la que supone la pasividad de los espectadores. A esto se une también una determinada y anacrónica forma de envidia y de maldad, la inclinación a la intriga, herencia de lo «deshonroso» en una profesión que sólo se ha adaptado superficialmente a los condicionamientos de la competencia. Son precisamente estos rasgos los que favorecen la tendencia musical de la cultura de masas, que se encarga de hacer desaparecer la competencia, al tiempo que exige el carácter bohemio como un atractivo adicional. El coqueteo y desvergonzado servilismo es lo adecuado para los servicios a los clientes; la intriga y el irrefrenable deseo de aventajar a los demás —que a menudo va unido a un falso «compañerismo»— corresponden a la dominación brutal del *business:* los músicos saben por sí mismos qué es lo que interesa en la industria de la cultura. De hecho, el monopolio cinematográfico no ha abolido el elemento precapitalista que ha dado lugar a la figura del músico, el tipo social del músico de salón, a pesar de su aparente

contradicción con la producción industrial y de la mediocridad artística de sus inquebrantables representantes. Antes al contrario, les ha transferido un monopolio. Los ha extraído de su círculo, motivado por profundas afinidades; las ha preferido a todo músico orientado objetivamente y los ha convertido en una sólida institución. Los ha sometido a la administración, como ha hecho con cualquier vestigio de la antigua espontaneidad. Explota al peluquero como don Juan y utiliza al *maître* como símbolo de la poesía trovadoresca, como elemento de confort y también para poner en la calle a los elementos indeseados. Su ideal musical es una olla de manteca dentro de una celda de hormigón. Pero como, al ser absorbido el músico por la gran empresa, todos los gestos de espontaneidad musical, ya muy degenerada, que pudieran surgir han sido automáticamente eliminados por los implacables dispositivos técnicos y organizativos, al músico no le queda prácticamente nada más que algunas malas costumbres en su forma de presentarse, una personalidad reducida al rizo de pelo que adorna su frente, un nombre eslavo, un fatuo anhelo de éxito y una ética profesional de tratante de ganado que no encuentra dificultad alguna para entendérselas con los *rackets* de la era industrial avanzada.

Por ese motivo es un abuso suponer que el apócrifo género de la música cinematográfica tenga una historia. El inepto que en 1910 tuvo por primera vez la idea de utilizar la *Marcha nupcial de Lohengrin* como acompañamiento no tiene más derecho a ser considerado como una figura histórica que cualquier comerciante de ropa usada. Lo mismo sucede con el personaje que hoy en día, de mejor o peor gana, adapta su música a los gustos de ese ropavejero acogiéndose al pretexto de las exigencias cinematográficas. No se gana una estatua, sino dinero. Los procesos históricos

qeu se pueden apreciar en la música del cine son solamente los reflejos de la degeneración, los bienes culturales de la burguesía convertidos en mercancías para el mercado de la evasión. De cualquier manera, se puede afirmar que la música ha participado parasitariamente en el progreso de los recursos técnicos y en la creciente riqueza de la industria cinematográfica. No cabe pensar que ha evolucionado realmente como tal o en relación a otros componentes cinematográficos en el ámbito de la producción.

Esto no equivale a decir que todo ha quedado como estaba. Al contrario, el poderío económico de la industria ha puesto en marcha una empresa que, cuando menos, merece el calificativo de dinámica. Sigue habiendo correcciones de todo tipo, nombres nuevos, ideas en el sentido de *gadgets*, de trucos vendibles que se diferencian suficientemente de los precedentes como para llamar la atención y lo suficientemente poco como para no ofender a ninguna costumbre establecida. Todos los progresos de la cultura de masas sometida al monopolio consisten en lo mismo: el aparato, la forma de presentación, la técnica de transferencia en el sentido más amplio de la palabra, desde la precisión acústica hasta la alambicada forma de manejar al público deben aumentar proporcionalmente al capital invertido, mientras que la propia cosa, la sustancia de la música, su material, la calidad de la forma de la composición y su función no se han modificado en conjunto esencialmente. Es un proceso de embellecimiento de fachada. Particularmente contundente es la desproporción entre los profundos perfeccionamientos de la técnica de grabación y la música indiferente o estúpidamente sacada del baúl de los accesorios, en la que se emplean todas esas maravillas de la técnica. Si antes el pianista del cine tocaba en la penumbra la *Marcha nupcial de Lohengrin,* actualmente, tras la completa extinción

de los pianistas, se proyecta la marcha nupcial con luces de neón y en cien colores, pero es la antigua marcha nupcial, y todo el mundo sabe que, cuando suena, está celebrando la felicidad legtima. El camino que va desde las primitivas salas de exhibición hasta el moderno palacio del cine es un desfile triunfal en el que nadie se ha movido de su sitio.

Si se quiere hablar de una etapa histórica en la música cinematográfica, ésta se situaría en la transición del film de las empresas privadas más o menos modestas a la industria altamente concentrada y racionalizada, un par de *trusts* que se reparten el mercado y que lo gobiernan a pesar de que fingen obedecerlo atemorizados. Esta transición tuvo lugar antes de la aparición del cine sonoro. Kurt London lo sitúa entre 1913 y 1928: aunque fundamentalmente pertenece a los primeros años veinte, era la época en que aparecieron las primeras grandes salas exhibidoras, en la que se transfirió metódicamente la noción de «première» al film, en la que éste se comenzó a realizar con mayor corrección y en la que se lanzó la gran «producción» con gran aparato de propaganda nacional e internacional. Musicalmente corresponde a la introducción de las orquestas sinfónicas, en lugar de los insignificantes conjuntos de salón. Las pretenciosas partituras «compuestas expresamente» en los últimos tiempos del cine mudo eran esencialmente iguales a las partituras del cine sonoro: solamente faltaba añadirles la voz fotografiada. Kurt London dice de esta etapa: «Finalmente, en los últimos años de la época del cine mudo, las grandes salas de cine disponían de orquestas que, estando compuestas de 50 a 100 músicos, causaban vergüenza a no pocas orquestas de ciudades de mediana importancia. Paralelamente a este desarrollo, una nueva carrera se ofrecía a los directores de orquesta: la de dirigir una orquesta de cine y seleccionar la música destinada a ilustrar el film.

Estos puestos fueron ocupados a menudo por hombres eminentes que, en la mayor parte de los casos, percibían un salario superior al de un director de ópera»[3]. La importancia misma está en función de los salarios, de la misma forma que la fama depende hoy en día de las agencias de publicidad. Es la importancia de Radio City, de Teatro Pathé, de París; del palacio Ufa, en Berlín. Es lo que Kracauer ha llamado una cultura de empleados[4], la evasión enaltecida, suficientemente barata para que los que dependen de un sueldo fijo, para los asalariados de la gran industria y presentando, no obstante, la apariencia de que nada parece demasiado bueno y demasiado caro para ellos. Un lujo democrático que ni es lujoso ni es democrático, en el que se permite que uno pasee por la alfombrada escalera de los palacios y de los castillos, pero se le defrauda precisamente en aquello que verdaderamente anhela. Toda esta riqueza, la opulencia de la orquesta-monstruo que se hunde lentamente en el foso, iluminada por todos los focos, es el comienzo de una evolución que liquida todas las evidentes ingenuidades del antiguo parque de atracciones, pero que desarrolla los principios del timo y de la estafa hasta un un nivel universal.

Este desarrollo no se puede considerar solamente en su aspecto cuantitativo. La nueva música de cine, grandiosa, colorista y exhuberante, adquiere un nuevo sentido social. Su exagerado poder y sus dimensiones son una demostración directa de la capacidad económica que hay detrás de ella. La riqueza de su colorido camufla la monotonía de la producción en serie. Su carácter ostentoso-positivo destaca una publicidad que se extiende por todo el mundo. Se

3 London, *op. cit.*, pág. 43.

4 Siegfried KRACAUER, «Die Angestellten», de *Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt, 1930.

ha convertido en un sector cultural sincronizado como todos los demás.

El aspecto administrativo ha existido desde siempre en la música del cine. El director de orquesta que escogía las piezas de acompañamiento, el responsable de la filmoteca, el arreglador solían pasar revista al repertorio de la música tradicional como quien busca en una reserva de mercancías almacenadas y elegían lo que más les convenía. Esta mirada que manejaba bienes culturales degradados, que cogía y explotaba *La suerte del marino*[5] o el *Tema del destino de Carmen*, ha sido siempre la mirada de un burócrata que termina por despojar de su sentido a las obras de arte y por rebajar sus fragmentos al papel de medios auxiliares susceptibles de actuar sobre el público. Es como si el proceso de racionalización del propio arte y el consciente dominio de sus recursos hubiesen sido desviados de su meta por un campo de fuerzas sociales y estuviesen exclusivamente orientados hacia una relaciones de eficacia; el progreso ha consistido únicamente en la racionalización del efecto ejercido sobre el público, una amalgama de cháchara entusiásticas de salón y de sensiblería de modistillas. En cuanto a la música de cine anterior, el procedimiento burocrático de su manipulación quedaba mitigado por un toque de barbarie. No se intentaba fingir el buen gusto ni dar la impresión de «nivel» artístico de ningún tipo citando melodías mutiladas. No existía ningún aparato altamente organizado que actuase entre la producción musical y su distribución al público. El pianista que interpretaba *La suerte del marino* cuando el film mudo adoptaba unas tonalidades verdosas o sepias con motivo del naufragio de un buque o la orquesta de salón que adornaba la imagen de la favorita

5 Quizás se trate de una alusión a *El buque fantasma*. (N. del T.)

del maharajá con un popurrí exótico eran ya, por supuesto, empleados en cuyas conciencias no había lugar para ninguna inquietud de tipo artístico, pero se entendían bien con su auditorio, del que no se diferenciaban en exceso; tampoco estaban demasiado sujetos a su superiores y, además, eran portadores de una parte del vigor y del espíritu de aventuras de la feria en la que había nacido el cine. Este es el factor ilegítimo y, en cierto modo, improvisatorio y anárquico que el film expulsó de su música cuando se convirtió en *big business*. Este proceso, que se ha considerado como un progreso, lo es en realidad si se le juzga desde el punto de vista de la riqueza de los recursos y de su utilización controlada. Pero sigue siendo problemático. A partir de su monopolización, la música del cine ha escapado irremisiblemente del campo de la cultura, sin ser, no obstante, ni siquiera un poco más culta de lo que era en la época de su «irrespetabilidad». Su progreso no ha consistido en otra cosa más que en sacar al *kitsch* de sus escondrijos y en institucionalizarlo. Con ello no se le ha mejorado, nada, sino todo lo contrario.

La transición a manos de la administración es la responsable del estancamiento de la música cinematográfica. La manipulación que clasifica y ordena toda la música tiende por sí misma a limitarle a lo ya existente y a modelar según sus normas administrativas a todo lo nuevo que se presente. En la música, como en los demás sectores de la cultura organizada, no hay apenas lugar para la libertad y la fantasía del individuo e incluso en el caso en que, por razones de prestigio, se apela a las llamadas fuerzas creadoras, éstas se escogen ya de antemano para que procedan de acuerdo con lo establecido o son presionadas por los hombres de negocios o por sus representantes en la producción para que, con mayor o menor resistencia, creen

una vez más lo que de cualquier manera ya hace todo el mundo. Claro está que aún es válida la diferencia entre el músico profesional ejercitado y los diletantes autóctonos. Pero se tiende a equipararlos. Los intentos de asociar al film a los más insignes compositores europeos, como Schönberg y Strawinsky, fracasaron. Cualquier otro músico de calidad que haya querido integrarse en esta actividad para ganarse la vida se ha visto obligado a hacer concesiones que no quedan en absoluto justificadas por un conocimiento más o menos inmediato de las exigencias de la empresa. Sobre todos gravita la misma presión que establece una relación de armonía entre el sistema y sus órganos de ejecución. Es erróneo afirmar que entre los compositores de vanguardia existe un interés primordial por el cine y que se sienten atraídos por la novedad técnica de este medio de expresión. El Festival de Música de Baden-Baden, en donde se realizaron por primera vez experimentos con la música cinematográfica dirigidos a sublimar con mucha afectación el problemático concepto de arte de consumo, no es Hollywood, que hace mucho tiempo que, inconsciente y desvergonzado, había llegado ya a sus propias conclusiones. La relación establecida entre estos dos sectores llega apenas más lejos que esos experimentos modernistas con la «música mecánica», que han dado ánimos a algunos autores para abordar el nuevo mercado, justificando su adaptación al mismo como una hazaña de su elevada conciencia tecnocrática. En realidad, ningún compositor serio se pasa al cine por razones que no sean las puramente materiales. Hasta el momento no resulta ser allí el beneficiario de posibilidades técnicas utópicas, sino un empleado sometido a un severo control y al que se pone en la calle con el más leve pretexto. Dado que el arte autónomo ha sido despojado poco a poco de su base económica e incluso expulsado de

su último refugio, resultaría a la vez sentimental y cruel reprochar a cualquiera el hecho de que intente ganar su vida con la música de consumo. Pero nadie debe ver en esto un pretexto para atribuirse a sí mismo o a sus patronos una ideología, abusando del pretendido espíritu de los tiempos. Por el contrario, habría que intentar colocar subrepticiamente el mayor número posible de elementos nuevos y contradictores de la práctica reinante, con la furtiva esperanza de contribuir de esta forma a mejorar la calidad de conjunto de la producción.

Resultaría superficial asimilar las carencias de la música del cine con cuestiones personales. El reparto de los puestos clave en el film es solamente la expresión inteligible de una ley a la que está sometido todo el sistema. Si la racionalización del film equivale de hecho a su absoluta subordinación a unas realizaciones de eficacia, al efecto que en el público debe producir no sólo el conjunto, sino cada detalle aislado del film, es precisamente este mismo principio el que inhibe la posibilidad de toda auténtica evolución histórica, incluso en el sentido, por demás limitado, en el que este progreso pudiese tener lugar en la música clásica burguesa. Solamente se acepta como música de cine aquello que se considera como absolutamente eficaz, es decir, aquello que ya se ha revelado como inductor de un efecto perfectamente determinado y probado en situaciones perfectamente definidas. Como, por razones económicas reales o fingidas, no se puede asumir ningún riesgo, la búsqueda se limita a lo que ya ha sido consagrado por el mercado: la dirección artística del monopolio se remite al veredicto estético emitido por la última fase de la libre concurrencia. Esto explica el estancamiento. Ya que cuando la música de cine se encontraba aún en sus primeros balbuceos, la ruptura entre el público burgués y la auténtica música clásica

burguesa del momento era ya definitiva. Esta ruptura tiene antecedentes muy remotos: se puede retrotraer a la época de *Tristán*, que probablemente no encontró en el público ni la aceptación ni la comprensión que habían encontrado *Aida, Carmen* e incluso los *Maestros cantores*. La deserción del público de las salas de conciertos se hizo definitiva entre 1900 y 1910 con las discutidas óperas de Richard Strauss *Salomé* y *Electra*. El viraje retrospectivo y estilizante que experimenta a partir de 1910 con *El caballero de la rosa*, que no se ha llevado al cine por casualidad, es el resultado de esta experiencia. Es el primer intento de salvar el alejamiento entre el público y la cultura a través de la comercialización de esta última. Toda la música auténticamente moderna posterior a Richard Strauss ha adolecido de un carácter esotérico. El gusto del público de todo el mundo, especialmente el de los amantes de la ópera, se ha hecho estacionario y no ha admitido ya ninguna novedad en este género. En América, las modalidades especiales constituidas por las representaciones metropolitanas y por los teatros y salas de conciertos destinados a grandes «vedettes», unidas a la ausencia de una vida musical tradicional y de todos los canales de formación musical que existían en Europa, intensificaron, si cabe, el estancamiento: la ausencia de experiencia de las casos antiguas bloquea completamente la experiencia de las cosas nuevas.

Este era el estado de cosas con el que tenían que contar los practicantes de la música utilitaria. Se enfrentaban a un gusto que era al mismo tiempo petrificado y embrutecedor, intolerante y desprovisto de sentido crítico. Si querían permanecer fieles a su principio de no dar al público más que lo que éste quisiera, tenían que orientarse según su gusto. La contradicción entre el público burgués y su mú-

sica se convirtió en enemistad mortal contra el experimento, contra todo lo que siquiera de lejos pudiera ser sospechoso de ser «intelectual», incluso contra todo aquello que fuese simplemente diferente. Los señores del cine hicieron suyo el juicio emitido hace ya tiempo por el público y lo intensificaron mediante la autoridad desmesurada e ignorante que les confería su aparato de dominación. La música del cine no tiene historia, porque ya antes el público de la ópera o de la sala de conciertos había puesto coto a una historia que o bien tocaba puntos peligrosos y bien contradecía el ideal de rleajación y de entretenimiento de una sociedad racionalizada hasta la médula. Con la música de cine, el oyente se ve privado de algo que ya había rechazado de todas formas.

Los films se realizan a la medida de su clientela, se calculan en función de sus necesidades reales o imaginarias y reproducen estas necesidades. Pero al mismo tiempo estos productos, que, por su distribución, son los más cercanos al espectador, son los que le resultan más extraños desde el punto de vista objetivo, atendiendo al proceso productivo y también a los intereses que representan. La realización carece de cualquier contacto humano con los espectadores, contacto permitido aún en toda representación teatral; la presunta voluntad del público solamente se puede percibir de una manera indirecta y en una forma completamente cosificada, a través de las cifras de taquilla.

La contradicción entre una proximidad universal y una distancia insalvable designa el punto flaco de un sistema de relaciones de eficacia al que todo lo demás está subordinado, y ocultar esta debilidad es una de las tareas principales de la manipulación, es incluso uno de los elementos más importantes de la eficacia. Este es el motivo de que, junto a la abultada publicidad, existan las revistas de cine,

los artículos de cine en los periódicos y el chismorreo organizado, que convierte a la intimidad de la vida privada en un apéndice de la maquinaria.

Este es el ámbito de la música de cine desde el punto de vista social. No es solamente un elemento de esa irracionalidad general manufacturada, de la «distensión», que pretende, engañosamente, hacer olvidar la frialdad de la sociedad industrial avanzada, utilizando para ello los medios que esta misma sociedad pone a su disposición. Pone el film al alcance de todo el mundo, de la misma forma que este se pone al alcance del espectador a través de los primeros planos. Pretende introducir un lazo humano que sirva de intermediario entre el desfile de imágenes fotográficas y el espectador. Proporciona una atmósfera sistemáticamente realizada a acontecimientos en los que ella misma se integra. Intenta insuflar posteriormente a las imágenes algo de la vida que perdieron al ser fotografiadas [6]. No es gratuito el hecho de que la música haya emigrado del foso de la orquesta a la banda sonora del film, del que ha pasado a ser una parte integrante: ahora «trabaja» al espectador al unísono con la banda de imágenes. El consuelo administrado se ha convertido en *human interest* y, en último término, en un componente más de esa publicidad universal en la que acaba por transformarse el propio film.

[6] En 1929 se podía escribir a propósito de la música de cine que las óperas pasadas de moda utilizadas en Nápoles como acompañamiento no podían «ser percibidas por el espectador como música y que, musicalmente, no existían más que para el film: en él la música es solamente el acompañamiento de la voz principal. Acude al film para consolarle por el hecho de ser mudo y le acuna suavemente en la sombra en donde se encuentran los espectadores, incluso en aquellos casos en los que adopta la actitud de la pasión. No concierne al espectador, que no la toma en cuenta más que cuando el film discurre lamentablemente distanciado de él, separado por el abismo del espacio desnudo», T. W. ADORNO, Anbruch, año 11, pág. 337.

Actualmente, el rugido del león de la M. G. M. pregona el secreto de toda la música del cine: el sentimiento de triunfo porque existe el film e incluso porque existe ella misma. Es como si, en cierta forma, comunicase ya a los espectadores el entusiasmo que les ha de ser transmitido por el film. Su forma básica es la charanga: el ritual de los acompañamientos del genérico lo manifiesta de una manera inequívoca. Pero su manera de hacer es exclusivamente la de la publicidad: aprobadora, indica todo lo que va a pasar en la pantalla, refleja anticipadamente, como ya conseguido, el efecto que se alcanzará más tarde en el film, e incluso explica a veces a los tontos el sentido de los acontecimientos a través de su inequívoco carácter normativo, de forma parecida a la práctica actual de añadir a los anuncios de productos higiénicos explicaciones objetivas pseudo-científicas. Todas las formas de lenguaje de la música de cine corriente proceden de la publicidad: el tema corresponde al «slogan»; la instrumentación, al colorismo estandarizado, y los acompañamientos de las películas de dibujos animados se permiten hacer bromas publicitarias: a menudo parece como si la música representase el nombre de las mercancías que el film no se atreve a ofrecer aún de forma directa. Resulta imposible prever en este momento cuál puede ser el fin de todo esto. Así se podría considerar como un auténtico progreso de la música cinematográfica, como una idea hollywoodiana susceptible de ser expresada en dólares y centavos, la de atribuir a cada actor su propio «leitmotiv» publicitario que se repetiría en todos sus films tan pronto como éste apareciese en la pantalla. La estructura fundamental de toda publicidad, la dicotomía entre una imagen o una palabra que impresionan y un segundo plano inarticulado, se reproduce en la música del cine. Esta es una canción de moda o un sonido informal: en el argot se designan despectivamente con la palabra «noodles» a las secuencias de tresillos que se suceden sin ninguna significación melódica, que, por este motivo, gozan de todas las preferencias. No existe nada fuera de las melodías tarareables y de fácil retención y de los sonidos armónicos completamente incomprensibles.

La función colectiva de la música ha sido racionalizada en orden a la captación de los clientes. Pero el reinado absoluta del efecto como recurso publicitario se ha vuelto contra sí mismo: la música no produce ya ningún efecto. Las tonadas cinematográficas de moda se hacen tan triviales para que puedan ser retenidas con mayor facilidad, que resulta imposible retenerlas —en general están incluso por debajo del nivel de Tin Pan Alley [7], que no está tan absolutamente racionalizada—, y la publicidad omnipresente, la cantinela empalagosa, termina embotándose y provocando, si no una abierta repugnancia, cuando menos la indiferencia. Así la racionalización industrial termina por mostrarse en la música una vez más como lo que ya desde hace tiempo había evidenciado en el campo económico como su propio enemigo. Incluso desde la perspectiva de las propias normas de la industria la música del cine debería cambiar radicalmente. Pero estas mismas normas hacen al mismo tiempo imposible esta transformación.

[7] El distrito de una ciudad, se refire especialmente a la ciudad de Nueva York, en el que trabajan la mayor parte de los compositores, editores y arreglistas de música «popular». (N. del T.)

V. IDEAS PARA UNA ESTETICA

Resulta tan problemático establecer una estética para la música del cine como escribir su historia. Hasta el momento, todos los análisis estéticos de los dos medios más importantes de la cultura industrializada, el cine y la radio, han adolecido de un cierto formalismo. El dominio del *show business* ha excluido toda autonomía en la composición en donde hubiera podido desarrollarse fecundamente la relación entre forma y contenido y a la que necesariamente se ha de remitir toda estética concreta. La reflexión estética sobre el cine ha sido relegada a la abstracción por la poco artística y trivial materialidad del contenido de éste. Se ha ocupado preferentemente de las leyes del movimiento y del color, de la construcción, del montaje, del «ritmo interior» y conceptos parecidos que a menudo no son sino categorías demasiado vagas. Los criterios que de ellos se pueden deducir describen hasta cierto punto el marco artesanal de cualquier producción que no quiera dar muestras de incompetencia, pero no pueden decidir en forma alguna si el producto como tal es realmente bueno o malo. Cabe imaginarse un film —y esto se aplica también a su música— que esté de acuerdo con todas estas normas, que represente una cantidad infinita de trabajo, meticulosidad y conocimiento del

material y que, sin embargo, carezca de toda validez, debido a que su concepción está viciada y a que la ausencia de veracidad y sustancialidad hayan degradado todas las prestaciones mencionadas al nivel de ingredientes de artes aplicadas.

Independientemente de toda consideración de mercado, el análisis de la estética del film es eminentemente perecedero, porque la existencia misma del film no se basa tanto en una concepción artística como en la técnica acústica y óptica del momento. Pero el estado de esta técnica no mantiene ninguna relación o, en todo caso, una relación muy precaria con el posible contenido estético, lo que, por otra parte, caracteriza a toda esta época. Por ejemplo, una estética de la tragedia griega puede partir de factores socio-históricos referentes al contenido, así como de los ritos simbólicos, del sacrificio, del juicio, de los conflictos originales de la familia o de las relaciones frente al mito, para penetrar hasta las leyes que rigen sus formas. Algo parecido resultaría pueril respecto al film. Solamente participa en la tendencia evolutiva inmanente de la novela y del drama en la medida en que asume estas formas y las «asimila», es decir, las reproduce después de haber introducido determinadas modificaciones. Sus posibilidades se relacionan de una forma mucho más drástica con la fotografía; la cinematografía y los procedimientos acústicos eléctricos. Pero estos medios, que en cierta forma han madurado completamente al margen de la estética, no proporcionan por sí mismos más que unas nociones estéticas extremadamente tenues, cuya validez no necesita siquiera ni ser discutida, pero que no va más allá que la teoría de los contrastes en la pintura o la de los armónicos en la música.

Sobre todo hay que dar muestras de prudencia frente a consideraciones pseudoestéticas del estilo de la nueva objetividad, tal y como pueden ser formuladas en nombre de la «conformidad al material». Ya se ha visto en la radio sobre todo, en el campo más importante para la música del cine, en el de la captación de los sonidos mediante el micrófono, que la necesidad de componer adaptándose a las exigencias del material desemboca generalmente en una simplificación abusiva. La pretendida adecuación a las condiciones objetivas del material se convierte en una limitación para la fantasía, que generalmente está al servicio de esa «facilidad» tan grata en el mundo de los negocios. La exigencia de la conformidad al material tendría sentido si se refiriese al material de la música en sentido estricto, los tonos y las relaciones entre ellos, y no a los procedimientos de registro de este material, que son extrínsecos y relativamente accesorios. Lo objetivo sería que el micrófono se adaptase a las exigencias de la música y no lo contrario. Incluso en la arquitectura, en donde el concepto de material es mucho más palpable que el que prevalece en la música, que ya de por sí es histórico, una construcción es objetiva si se orienta en función de la piedra y de la idea formal, pero no si parte de la naturaleza del camión y de las grúas que transportan los materiales de un sitio a otro. El micrófono es un medio de comunicación; en forma alguna es un medio de construcción. Además, el progreso de las técnicas de grabación ha superado entretanto las consideraciones referentes a las limitaciones estéticas de esta índole.

Mucho más problemáticas son las especulaciones que intentan forjar cualesquiera leyes partiendo de la naturaleza abstracta de los medios en cuanto tales, como, por ejemplo, la relación establecida por la psicología de la percepción entre los datos ópticos y los fonéticos. En el mejor de los casos desembocan en equivalencias teóricas del film abstracto cuyo carácter ornamental y artesanal es claramente una con-

secuencia inversa de la objetividad, pero es más probable llegar a tentativas sectarias del tipo de la pretendida música pictórica y otras parecidas que confunden idea fija con vanguardismo. Las reglas de juego inventadas para un calidoscopio no son criterios válidos para el arte. Si la belleza artística se deduce solamente del material, retrocede a la belleza de la naturaleza, sin terminar, no obstante, de alcanzarla. El espíritu artístico, que se manifiesta en sus obras a través de la pureza geométrica, la proporcionalidad y la legitimidad de lo natural, introduce con ello en las formas bellas, si es que lo siguen siendo, ese elemento reflexivo que inevitablemente descompone la belleza natural. Porque, «tanto por lo que se refiere a la unidad abstracta de la forma, como por lo que concierne a la sencillez y a la pureza del material sensible», este elemento reflexivo resulta en su «abstracción como algo carente de vida y de auténtica unidad real. Ya que el patrimonio de esta unidad es la subjetividad ideal que falta a la belleza natural en tanto que fenómeno global»[1].

Eisenstein, el único cineasta importante que ha entrado en discusiones de tipo estético y a quien su trabajo práctico ha permitido de hecho una mayor libertad en la experiencia estética que la que se podía encontrar en Hollywood o en Denham, se opone también a toda clase de especulaciones formales sobre la relación entre música y film y especialmente entre música y color: «Hemos llegado a la conclusión de que la existencia de equivalencias 'absolutas' entre música y color —aunque se den en la naturaleza— no puede desempeñar un papel decisivo en la labor creativa, si no es de una forma ocasional, 'suplementaria'»[2].

[1] HEGEL, *Vorlesungen über Atshetik*, Obras completas, tomo 10, sección 1.ª, Ed. Hoto, Berlín, 1842, pág. 180.
[2] Sergei M. EISENSTEIN, *The Film Sense*, Nueva York, 1942, página 157.

Estas «equivalencias absolutas» serían, por ejemplo, las existentes entre determinadas tonalidades y acordes y los colores, quimera perseguida por los teóricos a partir de Berlioz y que tienden más o menos a emparejar cualquier matiz cromático del film con un matiz «idéntico» del sonido. Si prevaleciese esta identidad, y no es éste el caso, e incluso si el método no fuese tan atomístico como para atentar contra todo sistema de significación, quedaría en pie la cuestión de cuál es su utilidad —y de por qué un medio tiene que reproducir precisamente lo que, de acuerdo con esta concepción, ya produce otro de forma idéntica, redundancia con la que no hay nada que ganar y con la que, en todo caso, se incurre en el riesgo de perder algo. Eisenstein hace extensivo su rechazo a la búsqueda de equivalentes para «los elementos puramente representativos de la música»[3], es decir a la tentativa de establecer una unidad entre la imagen y la música añadiendo a las asociaciones expresivas motivos musicales aislados o piezas enteras que correspondieran con las imágenes.

Con todo, las reflexiones personales de Eisenstein sobre la base de la relación entre música y film no han escapado del todo al círculo vicioso de la forma de pensamiento que justificadamente combatió. Ataca, por ejemplo, el prosaísmo de las imágenes derivadas de una concepción rígidamente representativa de la música: como cuando la barcarola de *Los cuentos de Hoffmann* inspira al director la realización de una escena en la que una pareja de enamorados se abraza ante un decorado veneciano. Manifiesta su oposición en los siguientes términos: «Despojad a las 'escenas' venecianas solamente los movimientos de acercamiento y retroceso del agua combinados con los destellos de la luz reflejada en la superficie del canal y os alejaréis inmedia-

[3] *Op. cit.*, pág. 159.

tamente, aunque solamente sea un grado de la serie de fragmentos «ilustrativos» y estaréis más cerca de encontrar una respuesta al movimiento interno bien entendido de una barcarola»[4]. Este procedimiento no supondría la supresión del erróneo principio de la unión de imagen y música ya sea a través de la pseudo-identidad, ya sea a través de la asociación, sino solamente su transposición a un plano más abstracto en el que su tosquedad y su carácter tautológico quedan más disimulados. La reducción del manifiesto juego de las olas a un simple movimiento del agua con el juego de luces en su superficie que debe ir sincronizado con el carácter fluctuante, ciertamente discreto, de la música, conduce precisamente a esas «equivalencias absolutas» que Eisenstein rechazaba anteriormente. Su carácter absoluto deriva de la ausencia de cualquier elemento concreto que pudiera suponer una limitación.

[4] *Op. cit.*, pág. 161. El ejemplo que proporciona Eisenstein para la interpretación visual del «movimiento interior» de la barcarola no es convincente. Walt Disney relacionó la «*Silly Symphony*» («*Sinfonías tontas*»), *Birds of a Feather* (1931), con «un pavo cuya cola vibre «musicalmente» y que se mira en un estanque para descubrir unos contornos idénticos a los de las opalescentes plumas de su cola vibrando a la inversa. Todo, las aproximaciones, las retiradas, las ondulaciones, los reflejos y la opalescencia que venían a la mente como una idea general en la que convenía inspirarse para las escenas venecianas, ha sido conservado por Walt Disney en la misma relación respecto al movimiento de la música: la cola que se repliega y su reflejo se aproximan mutuamente y se separan según la distancia que haya entre la cola y el estanque —las plumas de la cola ondean y vibran— y así sucesivamente». Pero la bonita idea de Disney no tiene nada que ver con una transposición de características. Es interpretada de una forma literaria. La transposición solamente es posible si se supone la evidente relación de un fragmento de música popular con el agua y las góndolas, dado que ya se ha relacionado de antemano con la opalescencia veneciana. La gracia está en que, a través de una idea intercalada, se demuestra que los colores de un pájaro pueden sustituir a los de Venecia. La intercambiabilidad de elementos de la realidad, con la que se juega magistralmente, y la burla latente contra la ciudad de las lagunas, que ha de ser tan abigarrada como un pavo, todos

La ley postulada por Eisenstein es la siguiente: «Debemos saber cómo captar el movimiento de un determinado fragmento musical, encontrando en su itinerario [su línea o su forma] el fundamento mismo de la composición plástica que debe corresponder con la música»[5]. Esta idea adolece aún de un cierto formalismo: es al mismo tiempo demasiado estricta y demasiado amplia. La noción fundamental de movimiento resulta ambigua. En música se entiende esencialmente por movimiento la unidad de medida constante que forma la base de cualquier fragmento, tal y como aproximadamente viene dada por el metrónomo, aunque también pueda entenderse otra cosa, como, por ejemplo, los grupos de notas más rápidos (las semicorcheas de un fragmento del tipo de «El moscardón», cuya unidad de medida son, no obstante, las negras), o el «movimiento» en un sentido más elevado, el ritmo general, la proporción entre las partes y su relación dinámica, la continuación y la expiración de la forma globalmente considerada. Es evidente que estas nociones musicales superiores no solamente escapan a todos los métodos de medida, sino que además sólo pueden ser traducidas a imágenes a través de las analogías más vagas y menos comprometedoras.

El concepto de movimiento aplicado al film es aún mucho más ambiguo. En primer lugar, cabe pensar en el ritmo vigoroso y mesurable del movimiento en las películas de dibujos animados o en el ballet. Si la imagen y la música

estos elementos no pueden ser separados del efecto. Está claro que este efecto es legítimo, pero no está muy alejado de la teoría del «movimento interior». Es un efecto «roto». Una interpretación meramente formal del mismo ignora lo esencial, tomando todo al pie de la letra con una seriedad lógica e intransigente. La discusión de este ejemplo concreto puede mostrar como las consideraciones estéticas formales corren el peligro de ignorar la esencia de un film altamente estilizado y «no realista».

[5] *Op. cit.*, pág. 168.

se viesen forzadas, en nombre de una unidad superior, a mantener simultánea e ininterrumpidamente este ritmo, no resultaría solamente una insoportable y pedante reducción de las relaciones posibles entre estos dos medios, sino que, además, se llegaría a la perfecta monotonía.

También puede entenderse por ritmo cinematográfico una cualidad de nivel superior. Es evidentemente éste al que se refería Eisenstein, y también el mencionado por Kurt London con el nombre de «rhythm», del que afirma que «procede de varios elementos en su composición dramática y que también se basa en el ritmo la articulación del estilo considerado como un todo»[6]. La existencia de este «ritmo general» en el film está fuera de toda duda, aunque toda discusión sobre él pueda degenerar fácilmente en un cierto diletantismo intelectual. El «ritmo general» deriva de la combinación y de las proporciones de los elementos formales que no dejan de parecerse a las relaciones musicales. Para no citar más que dos principios del movimiento «de nivel superior»: en el cine hay, por una parte, formas «dramatizantes», escenas de diálogo prolongadas, en las que se utiliza la técnica dramática y en las que la cámara se mueve relativamente poco, y formas «épicas», la brusca alineación de pequeñas escenas que solamente tienen en común el contenido y el significado, y que a menudo contrastan vigorosamente entre sí, rompiendo toda unidad de espacio, tiempo y acción principal. Ejemplo de forma dramatizante: *Little Foxes* (1941), de William Wyler, de forma épica: *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles. Pero esta estructura rítmica general del film no es ni complementaria ni paralela a la música: como tal, resulta imposible trasladarla a una composición musical. Si en la práctica se persigue la concordancia entre el ritmo musical «superior» y el ritmo fílmico «superior», lo que realmente se consigue es algo así como una afinidad de atmósferas, es decir, algo sospechosamente trivial, que precisamente contradice el concepto de la adecuación al film en virtud de la cual se realizan los esfuerzos para conseguir ese «ritmo», ese «movimiento interior». Es apenas exagerado afirmar que la noción de atmósfera no es en absoluto aplicable al cine. No es casual que la mayoría de las películas excesivamente ambientadas den la impresión de pintura paisajística o de interiores fotografiados y que contengan elementos falaces y engañosos. Por otra parte, resulta casi imposible imaginarse a Strawinsky o a Schönberg componiendo este tipo de escenas.

[6] Kurt London, *op. cit.*, pág. 73.

Una cosa es cierta: debe existir una relación entre la imagen y la música. Si los silencios, los tiempos muertos, los momentos de tensión o lo que sea, se rellenan con una música indiferente o constantemente heterogénea, el resultado es el desorden. La música y la imagen deben coincidir, aunque sea de forma indirecta o antitética. La exigencia fundamental de la concepción musical del film consiste en que la naturaleza específica del film debe determinar la naturaleza específica de la música —o a la inversa, aunque este caso sea actualmente más bien hipotético, que la naturaleza de la música determine la naturaleza de las imágenes. La auténtica «inspiración» del compositor cinematográfico estriba en la invención de la música que se adapte con mayor precisión; la ausencia de relación constituye su pecado capital. Incluso si, en un caso límite, la música carece de toda relación, como cuando en un film de terror un asesinato es acompañado de una manera despectiva e indiferente, la falta de relación ha de justificarse como una forma especial de relación a partir del sentido del conjunto. En los casos en que la música desempeñe una función de contraste, hay que preservar también la unidad formal:

por ejemplo, en la mayoría de los casos de oposición extrema entre el carácter de la música y el carácter de las imágenes, la articulación de la música corresponderá a la articulación de la secuencia en planos.

Pero la unidad de ambos medios se realiza de manera indirecta: no es la identidad inmediata entre elementos cualesquiera, sea entre el sonido y el color o la unidad del «movimiento» en general. Si la noción de montaje, tan enfáticamente preconizada por Eisenstein, está justificada en algún lugar, es precisamente en la relación de imagen y música. Desde el punto de vista de la estética, su unidad no es, o es sólo ocasionalmente, una unidad basada en la semejanza, y por lo general es más una unidad de pregunta y respuesta, de afirmación y negación, de esencia y fenómeno. Tanto la divergencia de los medios expresivos como su concreta naturaleza prescriben este carácter de montaje. La música, por muy definida que sea atendiendo a su forma particular de composición, no es jamás definida respecto a un objeto externo en relación a ella al que tratase de expresar o imitar. A la inversa, ninguna imagen, ni siquiera una imagen abstracta, está completamente emancipada del mundo de los objetos. El hecho de que el ojo haga las veces de mediador con el mundo objetivo, pero no el oído, tiene también sus consecuencias en la composición artística autónoma: hasta las figuras simplemente geométricas de la pintura absoluta parecen fragmentos de la realidad; por el contrario, hasta las más burdas ilustraciones de la música descriptiva se comportan respecto a la realidad, a lo sumo, como el sueño respecto a la vigilia, y lo «humorístico» que caracteriza a toda la música descriptiva que no intente ingenuamente sobrepasar sus propias posibilidades procede precisamente de que expresa la contradicción entre la objetividad reflejada y el medio musical, convirtiendo esta contradicción en un elemento de la eficacia. Hablando más llanamente, toda la música, incluso la más «objetiva» y menos expresiva, corresponde por su sustancia misma en primer término al espacio interior de la subjetividad, mientras que la pintura más espiritualizada ha de padecer la carga de un mundo objetivo que no ha conseguido disipar. La música cinematográfica debe intentar que esta relación sea fructífera y no negarla mediante una turbia indiferenciación.

Al ser montada, la música de cine se adecuaría a la situación actual. En primer lugar, en un sentido muy simple: ambos medios se han desarrollado independientemente y hoy se reúnen bajo los auspicios de una técnica que no ha nacido de su desarrollo, sino de su reproducción. El montaje saca el mejor partido del azar estético que es la forma del cine hablado. Proporciona una expresión a los aspectos externos de la relación[7]. La pretensión de fundir entre sí estos dos medios que, atendiendo al conjunto de su contenido histórico, podemos calificar de divergentes, no tendría más sentido que esos inventos argumentales de las películas habladas en los que un cantante pierde la voz para encontrarla después. Habría que mantenerse dentro de un ámbito cuyos límites han sido determinados de manera completamente fortuita y que, en el fondo, es completamente indiferente, en el que ambos medios se solapan en cierta forma en el terreno de la sinestesia, de la magia de los sentimientos, del claroscuro y del éxtasis, en una palabra,

[7] «... dos fragmentos del film de cualquier tipo, colocados uno al lado del otro, se combinan inevitablemente en un concepto nuevo, una nueva calidad, que surge de esta yuxtaposición». (EINSENSTEIN, *op. cit.*, pág. 4). Esto no vale solamente para el choque de elementos fílmicos heterogéneos, sino también para el de la imagen y la música sobre todo cuando no tienden a la asimilación, sino a la conservación de sus diferencias.

precisamente en el plano de esos contenidos expresivos que, como demuestra Benjamín en *La obra de arte en la era de su reporducción técnica,* son fundamentalmente incompatibles con el cine. Afirma que los efectos en los que se unen directamente imagen y música, son siempre «áuricos» [8], pero en realidad son formas degeneradas del aura en las que se manipula técnicamente la magia del Aquí y del Ahora. Nada sería más equivocado que la producción de un film cuyo contenido estético contradijese sus presupuestos técnicos y que, al mismo tiempo, ocultase fraudulentamente esta contradicción. Benjamín lo expresaba con estas palabras: «Es característico que aún hoy día algunos autores especialmente reaccionarios busquen la significación del film en esta misma dirección, y si no precisamente en lo sagrado, sí por lo menos en lo sobrenatural. A raíz del rodaje realizado por Reinhardt del *Sueño de una noche de verano* (1935), Werfel demuestra que se trata, sin duda alguna, de una copia estéril del mundo exterior con sus calles, interiores, estaciones, restaurantes, automóviles y playas, que hasta el momento habían impedido que el film se elevase al nivel del arte. «El cine no ha captado aún su verdadero sentido; sus auténticas posibilidades... consisten en el poder singular de expresar con medios naturales y con una incomparable capacidad de convicción, lo mágico, lo maravilloso y lo sobrenatural» [9]. Estos films mágicos tendrían una constante tendencia a utilizar la música: su ambición sería la huida del montaje como reconocimiento de la realidad. Apenas es necesario explicar la significación artística y social de semejante principio de realización: una pseudoindividualización industrialmente explotada [10]. Esto caería por debajo del nivel histórico de la música actual, que se ha desligado del drama musical, del género descriptivo y de la sinestesia, y que se ha propuesto la tarea dialéctica de dejar de ser romántica sin renunciar a su condición de música. La ausencia de montaje en una película hablada no sería apenas mejor que la comercialización de una idea de Richard Wagner, cuya obra se degrada incluso en su forma original.

Los auténticos antecedentes de la música del cine son la música escénica intermitente del drama y los pasajes y números cantados de las comedias. Estas formas no estuvieron jamás al servicio de la ilusión positiva de la unidad de los medios y, con ello, al servicio del carácter ilusorio del conjunto, sino que se presentaban como elementos extraños estimulantes porque quebraban el cerrado contexto dramático o porque tendían a hacerlo pasar del ámbito de lo inmediato al ámbito de las significaciones. Han sido desde siempre refractarias a toda intuición o psicología, a toda imitación estética de los datos de la experiencia.

Lo que importa es que el monopolio de la industria cul-

[8] «Lo que parece en la época de la posibilidad de reproducción técnica de las obras de arte es el aura de estas últimas...» Esta se puede definir como «la aparición única de algo lejano, por muy próximo que sea. Seguir tanquilamente con la mirada en una tarde de verano los perfiles de una cadena de montañas o la rama de un árbol que arroja su sombra sobre el tranquilo espectador, es respirar el aura de estas montañas y de esta rama». El aura está «unida al Aquí y Ahora. No existe una reproducción de ella». (Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Franktfurt, 1963, pág. 18.)

[9] BENJAMIN, *op. cit.* El pasaje citado procede de: Franz WERFEL, *Ein Sommernachtstraum, ein film von Shakespeare und Reinhardt*, «Neues Wiener Journal», 15 de Nov. de 1935.

[10] A la inversa, Eisenstein ha visto la posibilidad materialista en el principio contrario, el del montaje: la yuxtaposición de elementos extraños entre sí los hace entrar en el campo de la consciencia y asume la función de la teoría. Este es, sin duda, el sentido de la formulación: «El montaje tiene una significación realista cuando los fragmentos separados producen, en virtud de su yuxtaposición, la generalidad, la síntesis de un tema». (EISENSTEIN, *op. cit.*, pág. 30). Hacer un montaje correcto significa interpretar.

tural ejecuta inconscientemente el veredicto contenido en la evolución inmanente de las propias formas artísticas. Aplicado esto a la relación de imagen, palabra y música, significa que el irrevocable distanciamiento de estos medios entre sí acelera desde el exterior el proceso de liquidación de todo romanticismo. El distanciamiento de los medios denuncia a una sociedad que se ha alienado a sí misma. Por eso, siempre dentro de sus posibilidades, constituye un legítimo medio de expresión y no una deficiencia lamentable que hay que salvar de una u otra forma. Este es quizá el motivo de que tantos films fáciles, que no tienen más ambición que hacer pasar el rato y que, según las pretenciosas normas de la industria, carecen de categoría, parecen bastante más válidos que cualquier film que coquetee con el arte autónomo. Los films musicales son generalmente los que se aproximan más al ideal del montaje, y por eso la música desempeña en ellos su función con la mayor precisión. Pero la estandarización y el romanticismo artesanal de estas películas y los historiales profesionales tan estúpidamente aireados, las estropean de antemano. Sin embargo, cuando el cine se libere debería acordarse de ellas.

Pero el principio de montaje no queda exclusivamente sugerido por la relación de los medios visual y auditivo y por el nivel histórico de la obra de arte que se reproduce mecánicamente. Problablemente radica en la necesidad que originalmente llevó a unir el film y la música, y que era de carácter antitético. Desde que el cine existe ha contado siempre con el acompañamiento musical. La pura imagen, al igual que las sombras chinescas, debe haber tenido un carácter fantasmagórico —sombra y fantasma han estado unidos desde siempre—. La función «mágica» de la música, de la que ya hemos hablado, debió consistir en el apaciguamiento de los malos espíritus a nivel inconsciente. La música se introdujo como un antídoto de la imagen. Como originalmente el film estaba asociado a la feria y al entretenimiento como formas precursoras de la actual combinación de efectos calculados, se quiso ahorrar al espectador el desagrado de ver unas reproducciones de la figura humana que vivían, actuaban e incluso hablaban, pero que al mismo tiempo permanecían mudas. Vivían y al mismo tiempo no vivían, esto es lo fantasmagórico, y la música no pretende tanto insuflarles esta vida que les falta —sólo podría hacerlo en el caso de una voluntad ideológica— como apaciguar el miedo y absorber el *shock* [11]. La música del cine es similar al gesto de un niño que canta en la oscuridad. El verdadero fundamento de lo amenazador no radica siquiera

[11] KURT LONDON hace una observación instructiva: «Esta [la música de cine] nació, no como resultado de un imperativo artístico, sino de la simple necesidad de algo que ahogase el ruido que hacía el aparato de proyección. Porque en aquella época no había aún tabiques aislantes entre la máquina proyectora y el auditorio. Este molesto ruido estorbaba en gran medida el placer visual. Instintivamente los propietarios de las salas de cine recurrieron a la música y esa era la solución correcta, usar un sonido agradable para neutralizar otro menos agradable». (LONDON, *op. cit.*, págs. 27 y ss.). Esto parece bastante plausible. Pero subsiste la cuestión de saber por qué el ruido del proyector resultaba tan desagradable. No pensamos que fuese a causa de su intensidad, sino más bien porque parecía pertenecer a la esfera de lo sobrenatural, cosa que toda persona que haya conservado el recuerdo de las sesiones de linterna mágica de su infancia podrá reconstruir. En realidad ese áspero zumbido debía ser «neutralizado», debilitado y no recubierto. Si se construyese una barraca de cine al estilo de las de 1900 haciendo operar, como en aquella época, el proyector en medio del patio de butacas, se aprendería mucho más sobre el origen y el sentido de la música de cine que a través de prolijas investigaciones. La experiencia en cuestión sería de naturaleza colectiva, más que individual, y emparentada con el pánico: la súbita toma de conciencia de encontrarse, como una masa inarticulada e impotente, en manos de un mecanismo; en el plano racional esta emoción es interpretada más o menos como el miedo a un incendio. En realidad el individuo tiene miedo a que «le pase algo», aunque no esté solo. Esto significa exactamente tomar conciencia de la propia mecanización.

en el hecho de que los hombres, cuyas mudas imágenes se mueven, parezcan fantasmas. Los subtítulos ya habían hecho lo que estaba en su mano para remediar esto. Pero al ver a las máscaras gesticulantes los hombres tomaban conciencia de sí mismos como tales, como seres alienados a sí mismos. Y no les falta mucho para perder el habla. El origen de la música en el film es indisociable de la decadencia del lenguaje hablado tal y como lo expone Karl Kraus. Solamente así se puede entender que en los comienzos del cine no se recurriese al procedimiento aparentemente más próximo de acompañar al film de diálogos realizados por recitadores ocultos, como sucede en el teatro de marionetas, en vez de utilizar la música, que tiene muy poca relación con la acción de los antiguos films de terror y con las farsas.

El cine hablado ha introducido menos cambios en esta función de la música de los que cabría pensar. *La película hablada también es muda.* Sus personajes no son hombres parlantes, sino imágenes parlantes con todas las características de lo figurativo, de la bidimensionalidad fotográfica, de la ausencia de profundidad de campo. Las palabras emergen de unas bocas inmateriales en una forma que tiene que resultar inquietante para todo espectador ingenuo. Es cierto que, comparadas con las naturales, estas palabras presentan un sonido ampliamente modificado, pero la distancia que hay entre las imágenes y las voces es menor que la que hay entre las imágenes fotografiadas y los hombres. Esta disparidad técnica que existe entre la palabra y la imagen resulta agudizada por un elemento más profundo. En el cine, todo discurso tiene algo de impropio. El principio primordial del cine, su «invención», consiste en fotografiar el movimiento. Este principio posee una fuerza tal que todo lo que no se disuelve en movimiento visual parece heterogéneo y rígido si se tiene en cuenta la ley formal inmanente del

cine: todo director conoce los problemas que plantea la filmación de diálogos de teatro; y la insuficiencia técnica de muchas películas, especialmente si son psicológicas, tiene su origen en que no han sabido librarse de la preponderancia del diálogo. En el fondo, el cine, atendiendo a sus materiales, está más cerca del ballet y de la pantomima y la palabra, que en principio presupone al ser humano en tanto que Yo y no la primacía del gesto, resulta algo artificialmente añadido a los personajes. En el cine, la palabra es la auténtica heredera de los subtítulos, una banda escrita que se transcribe acústicamente, y esto se puede percibir incluso en los casos en que no se formula de manera libresca. El inconsciente del espectador registra las divergencias fundamentales entre palabra e imagen, y la insidiosa unidad de la película hablada, que se le presenta como una fiel reproducción de todo el mundo exterior con todos sus elementos, es percibida por él como subrepticia y frágil. La palabra es un parche para el cine, al igual que lo es la música mal colocada que pretende alcanzar una identidad inmediata con la acción. Un film hablado sin música no es excesivamente diferente de un film mudo; incluso hay motivos para suponer que cuanto más íntimamente se combinen palabra e imagen, tanto más intensa es la percepción de la contradicción que existe entre ellos y el mutismo de unos personajes que solamente hablan en apariencia. Esto sería una explicación posible, pero la más evidente está relacionada con las exigencias del mercado y radica en el hecho de que el cine, y principalmente el cine sonoro, que dispone aparentemente de todas las posibilidades del teatro y, además, de una movilidad que a éste le está vedada, siga teniendo necesidad de la música. A la luz de esta reflexión cabe reivindicar la teoría de Eisenstein sobre el «movimiento». El elemento de unidad concreto de la música y del cine

reside en el gesto [12]. No se refiere al movimiento o al «ritmo» del film en sí, sino a los movimientos fotografiados y a la manera en que se reflejan en la forma de la propia película. Pero el sentido de la música no es tanto el de «expresar» este movimiento —y éste es el error que la teoría de la identificación, con el objeto y la noción de obra de arte total, inspiraron a Eisenstein—, sino el de desencadenar este movimiento o, para ser más exactos, el de justificarlo. La imagen concreta, como fenómeno en sí, carece de una motivación para este movimiento; solamente de una manera derivada, indirecta, cabe entender que las imágenes se muevan, que la copia petrificada de la realidad parezca confirmar de repente esa espontaneidad de la que se había visto privada por su fijación: que lo que, por estar paralizado, es identificable, manifieste una vida propia. En este momento interviene la música, que en cierto modo restituye la fuerza de gravedad, la energía muscular y la sensación de corporeidad. Dentro del efecto estético desempeña un papel estimulante del movimiento, pero no lo reproduce, de la misma forma que la buena música de ballet, por ejemplo la de Strawinsky, no expresa los sentimientos de los bailarines y tampoco se identifica con los personajes de la obra, sino que los relaciona con el movimiento. Así, en el momento en que la unidad es mayor, la relación de la música con la imagen es precisamente antitética.

La evolución de la música del cine dependerá pues de la medida en que le resulte posible hacer que esta antítesis sea fructífera y rechazar la ilusión de una unidad inmediata. Los ejemplos comentados en el capítulo sobre dramaturgia se refieren todos a esta cuestión. Como principio fundamental habría que exigir que las relaciones entre los dos medios se formulen en adelante de una forma más flexible. Esto significa, por una parte, que no se utilizarán ya pretextos estandarizados y, por tanto, ineficaces para introducir la música —efectos de fondo, escenas de suspense, de amor o de muerte, triunfos y cosas parecidas—; que la música no intervendrá ya automáticamente en un determinado momento, como quien obedece a una consigna. Pocas cosas han embotado tanto la función de la música como este hábito. Por otra parte, y por lo que respecta a la relación de los dos medios, habrá que encontrar técnicas semejantes a la modificación del punto de vista y de la posición de la cámara. Permitirán que, de acuerdo con las necesidades del film, la música intervenga desde estratos diferentes, más o menos alejados, en primer término o como fondo sonoro, muy nítida o completamente confusa e incluso descomponer y articular complejos musicales como tales por medio de una «iluminación» cambiante de sus diferentes elementos sonoros.

Además debería ser posible introducir la música, de acuerdo con un plan preconcebido, en determinados lugares carentes de imágenes y de palabras, y no permitir que en otros concluya o se apague discretamente, y, por el contrario, interrumpirla bruscamente por ejemplo con un cambio de escena, de forma que el mutismo de la imagen parlante, al ser presentado como tal, se vea forzado a expresarse. O si no cabría supeditar al tema de la imagen verdaderos sistemas de simple acompañamiento, es decir, figuraciones musicales de carácter expresamente subordinado. A la inversa, la música «ensordecedora» podría desempeñar un papel exactamente opuesto al que le atribuye la concepción «lírica». Esta posibilidad se utilizaba de una manera

---

[12] Brecht utiliza en sus teorías dramáticas los conceptos de gesto y distanciación y su contrario, el de identificación. Así, para su teatro épico, exige expresamente una «música gestual». Esta debe proceder en mayor medida del comportamiento y de la actitud que del estado de ánimo.

sorprendente, en la escena del piano orquestal, en el film *Algiers*[13], en la que el ruido del instrumento mecánico sofoca los gritos de terror; claro está que esto no se realiza mediante un montaje coherente, sino aferrándose firmemente al prejuicio de una justificación de la música a través de su relación con la acción.

La consecuencia más importante que de todo esto se deduce en orden a la composición musical, se refiere al estilo. El estilo es en primer lugar la quintaesencia, la obra de arte orgánica y continuamente uniforme. Como ni el cine es una obra de arte de este tipo, ni la música puede ni debe prestarse a semejante uniformidad sin fisuras, la exigencia de un «ideal estilístico» carece de sentido en la música del cine. No hace falta decir hasta qué punto es inadecuado y mentiroso el estilo imperante, el falso romanticismo. Pero si en su lugar se pretendiese implantar una objetividad radical, a la que propende el carácter técnico del cine, una música «mecánica» al estilo del neoclasicismo, el resultado no sería mucho mejor. El error de la identificación y de la superflua duplicación quedaría exclusivamente compensado por el de la total falta de relaciones. No cabe esperar que la ayuda venga de un compromiso, de una «línea intermedia» entre ambos extremos, es decir, de un estilo que a la vez sea expresivo y constructivo. En música, la acumulación de principios creativos antagonistas, cuya función sería la de protegerla desde todos los ángulos, produciría únicamente el efecto contrario, y en la práctica desembocaría en la consecución de efectos antiguos con medios modernos: una música terrorífica en una escena de asesinato sigue siendo la misma aunque la escala diatónica sea sustituida por una serie de disonancias agudas.

---

[13] *Remake* del film de Julien Duvivier *Pépé le Moko* realizada en Estados Unidos por John Cromwell en 1939. (N. del T.)

La «voluntad de estilo» tampoco nos lleva mucho más lejos. En su lugar hay que procurar la planificación de la composición, disponer libre y conscientemente de todas las posibilidades musicales sobre la base de un conocimiento preciso de la función dramática que la música desempeña en un momento dado, que es diferente en cada caso concreto que no sea tratado según las normas convencionales. Este tipo de planificación, que es al mismo tiempo dramáticamente consciente y completamente dominadora de la técnica de la composición, ha sido emprendida rarísimas veces y en casos completamente excepcionales. Pero hay que reconocer de antemano que, aunque se prescindiese de las dificultades propias de la empresa, el éxito de esta planificación se vería obstaculizado por las mayores dificultades objetivas. La elección planificada entre las diferentes posibilidades dirigida a sustituir al estilo, corre el riesgo de caer en el sincretismo, de emplear eclécticamente todos los materiales históricos, procedimientos y formas imaginables. La canción de amor se compone de una manera romántica y expresiva; una música cuyo carácter está llamado a «desmentir» los acontecimientos visualmente representados de una manera duramente objetiva; una escena a la que la música debe aportar una expresión salvaje de una manera expresionista. La universalidad de las opciones podría convertirse en ausencia de opciones. Este peligro se hace notar en la práctica actual. La forma de afrontarla eficazmente —no es más que un caso especial de una actitud mucho más general de la industria basada en la especulación, que consiste en pasar revista y vender los bienes culturales— resulta de una observación más próxima del mismo concepto de estilo. Cuando se plantea la cuestión habitual de saber qué estilo conviene más a la música de un film, se suele pensar casi siempre en la naturaleza del material histórico dispo-

nible: si se trata de «impresionismo», en la gama de escalas diatónicas, en los acordes de novena y en las armonías paralelas; si se trata de «romanticismo», en el repertorio de fórmulas del idioma utilizado por compositores como Wagner y Tchaikowsky; si se trata de «objetividad», en el *stock* de armonías sobrias, movimientos ritmados, motivos principales preclásicos, formas en «terraza» y determinadas disonancias no resueltas utilizadas, por ejemplo, por Strawinsky y algunas veces por Hindemith. Esta idea de estilo resulta incompatible con la música de cine. Esta puede utilizar en principio materiales de diferente naturaleza, pero la noción de estilo, en su sentido más profundo, no se agota en el material. Es mucho más la forma en que se maneja el material. Claro está que estos dos aspectos no se pueden separar con facilidad. La manera de hacer de Debussy obedecía a las exigencias objetivas del material con que trabajaba en la misma medida en que este material era conformado y generado por su manera de hacer. Si las apariencias no nos engañan, la música ha alcanzado actualmente una fase en la que el material y la manera de hacer se disocian, y precisamente en el sentido de que el material se convierte en relativamente indiferente frente a la manera de hacer. Esto está relacionado con el hecho de que la manera de hacer, la composición constructiva, se ha hecho tan general que, en cierta forma, no está dispuesta a tolerar nada que le sea ajeno y que haga valer sus propias pretensiones. La forma de composición se ha hecho tan lógica que ya no tiene por qué ser una consecuencia de su material, sino que puede amoldarse a cualquier material. No es gratuito que Schönberg, después de haber adquirido un perfecto y consistente dominio del material en todas sus dimensiones al elaborar la técnica dodecafónica, pusiese a prueba su dominio en una pieza formada exclusivamente por acordes triples, como es el último coro del *Opus 35* o en la *Segunda Sinfonía de Cámara*, cuyo remodelado final aplica todos los principios constructivos de la técnica dodecafónica a un material que corresponde al estado de desarrollo de la música de unos cuarenta años atrás. Evidentemente, esto sólo indica que existe una tendencia inseparable de la maestría singular de Schönberg, y no proporciona una ideología a compositores que retornan a una vulgaridad que, en el fondo, no abandonaron jamás y que además piensan que siguen estando en vanguardia. En principio, la prioridad corresponde al material musical auténticamente nuevo y no solamente por los motivos que ya hemos aducido, sino porque en la praxis musical actual, el recurso a materiales más antiguos suele obedecer, en la mayor parte de los casos, a una concesión a ese conformismo en el hábito auditivo contra el que se debe luchar. Con todo, hay que reconocer que la música de cine puede disponer legítimamente de otros materiales muy distantes entre sí en la medida en que ésta haya alcanzado los procedimientos más avanzados de la composición moderna; estos procedimientos, una construcción metódica en la que cada detalle esté claramente determinado por la conciencia del conjunto, corresponde efectivamente con el postulado de la planificación universal de la música del cine. Así, de la negación de la noción tradicional de estilo unido al material, se deduce un nuevo estilo más adaptado al cine. Claro está que éste no se alcanza en el caso de que un compositor, por simple cálculo, emplease cualquier material «conveniente» en cualquier pasaje, sino solamente cuando la fase más avanzada de la experiencia actual en composición haya intervenido en la utilización de este material. Entonces puede el compositor de música de cine utilizar los acordes triples; su sumisión al principio constructivo los hace ya tan extraños que no tienen nada en común

con el chapoteo lírico de la convención postromántica, y al oído convencional le suenan de forma tan disonante como cualquier disonancia. Dicho de otra forma, esto significa que los materiales musicales pasados y superados, si son realmente movilizados y no explotados por el cine, experimentan una ruptura, gracias a la aplicación del principio de construcción, que afecta tanto a su contenido expresivo como a su esencia puramente musical, a menos que el plan no opere preferentemente un «montaje» de la misma música, es decir, introduzca directamente elementos extraños al estilo y convierta la distancia entre estos elementos extraños y el procedimiento en un aspecto del mismo procedimiento.

En todo esto hay algo que no se debe olvidar: la situación subjetiva del compositor. Se incurriría en vanas e inútiles especulaciones si se intentase precisar objetivamente lo que ya debería estar hecho, pasando por alto la cuestión de si el compositor es capaz de realizarlo, ya que no solamente funciona como un órgano ejecutivo del conocimiento y de la situación del material, sino que no puede hacer abstracción de sí mismo en ninguna de sus manifestaciones objetivas. Toda planificación que prescindiese de esto degeneraría en prescripciones mecánicas. A este respecto no hay que limitarse a pensar que muchos compositores, y no solamente los malos, han permanecido, por lo que hace a su manera de componer, por debajo del estado de conciencia que permite el procedimiento de planificación sin que por ello pueda afirmarse que la teoría tenga atribuciones para declararlos arbitrariamente no aptos para la composición cinematográfica, sino que, en cierta forma, la situación del compositor de cine es contradictoria en sí misma. Su tarea consiste en encontrar y elaborar determinados «caracteres» musicales muy precisos con un rigor objetivo mucho mayor

que el de cualquier otra forma antigua del drama musical. Al final de la era de la música expresiva asistimos al triunfo de la exigencia de la *musica ficta*, que consiste en «representar» lo que le impongan sin que la manera tenga la menor importancia, renunciando a ser estrictamente ella misma; esto es por sí solo bastante paradójico y encierra las mayores dificultades. El compositor tiene que expresar un «ello», un «algo», aunque solamente sea a través de la negación de la expresión, pero no puede expresarse a «sí mismo». En este momento no se puede decir si una música emancipada de todos los esquemas tradicionales de expresión será realmente capaz de lograrlo.

Además, el compositor se encuentra en una situación de Sísifo. Debe responder a las exigencias objetivas del plan dramático y musical sin tener en cuenta su propia necesidad de expresarse. Puede realizar esto inteligentemente, pero sólo si sus propias posibilidades subjetivas, incluso su propia necesidad de expresión, son capaces de asumir estas exigencias y darles satisfacción: todo lo demás sería puro oficio. El presupuesto subjetivo de su tarea es, pues, precisamente lo que queda excluido por el sentido objetivo de este trabajo: en cierta forma debe ser el sujeto de su música y, al mismo tiempo, no puede serlo. No se puede prever a dónde llevará el desarrollo de esta contradicción, ya que estamos en una fase en que no ha sido ni siquiera captada por la producción. Sin embargo es posible comprobar que las soluciones más elegantes y más distanciadas, las que evitan la jerga romántica, como las de los compositores franceses del Grupo de los Seis, tienden a un arte artesanal no comprometido.

Para responder a la cuestión del estilo no basta con reflexiones teóricas; hay que considerar también las experiencias tecnológicas en el sentido estricto del término. Hasta

el momento, toda la música de cine ha manifestado una tendencia a la «neutralización»: el efecto producido tiene generalmente algo de discreto, atenuado, demasiado adaptado y dependiente; en realidad, esta música persigue demasiado a menudo lo que le atribuyen los prejuicios, es decir, desaparecer, no ser en absoluto observada por el espectador que no le otorga una atención particular[14]. Las causas de esta situación son complejas. En primer lugar está la neutralización general de todo fenómeno que pase por el filtro del monopolio: la estandarización y la sumisión a innumerables mecanismos voluntarios e involuntarios de censura conducen a una adaptación generalizada que transforma todo acontecimiento preciso en un mero ejemplar del sistema y que excluye casi absolutamente su consideración como algo específico. Sin embargo, esto se aplica tanto a la imagen como a la música y explica mejor la falta de atención general aplicada al film, correlato de la «distensión» que se supone que persigue, que la desaparición de la música en particular. La verdadera explicación hay que buscarla en el hecho de que el interés decisivo en la relación de efectos, el interés por el contenido, queda absorbido por la acción visual y por el diálogo, de forma que no queda ninguna energía disponible para la percepción musical que se efectúa de acuerdo con otras dimensiones. El esfuerzo fisiológico, necesariamente conectado con el seguimiento de un film, desempeña aquí un papel fundamental.

[14] Este fenómeno es susceptible de una investigación empírica. Habría que distribuir cuestionarios entre los espectadores de un film con música mediocre en los que se preguntase en qué escenas había música y en qué escenas no la había y los rasgos característicos de ésta. Es altamente probable que ningún espectador estuviese en condiciones de responder con cierta corrección a las preguntas, incluso los músicos, en la medida en que cuando acuden al cine lo hacen para entretenerse y no movidos por un interés profesional específico.

Pero, prescindiendo de esto, los procedimientos de grabación musical habituales hasta el momento implicaban ya la neutralización. El «efecto de perturbación» confiere a la música, como sucede con la radio, un carácter discontinuo: como las imágenes de la pantalla, parece que discurre ante el espectador, parece una imagen de la música más que música propiamente dicha. Al mismo tiempo está sujeta a transformaciones acústicas notables: disminución de la escala dinámica, reducción de la intensidad de tonalidades y, principalmente, la pérdida de profundidad plástica. Todos estos elementos convergen en el efecto de neutralización. Si se asiste a la grabación de música cinematográfica avanzada e inmediatamente después se escucha la banda sonora y luego se ve casualmente el film con su música «impresa», se observan otros tantos grados de progresiva neutralización. Es como si la música agresiva hubiera perdido garra, y en la representación definitiva, la diferencia de que el material musical empleado sea moderno o tradicional disminuye hasta un punto que no cabía suponer a través del mero conocimiento de la partitura o incluso de la audición de un disco con la misma música. Incluso los oyentes conservadores consumirían en un cine sin ningún reparo una clase de música que, oída en una sala de conciertos, hubiese despertado sus sentimientos más hostiles. Con otras palabras, *a través de la neutralización, el estilo musical en sentido ordinario, es decir, el material empleado en cada ocasión, se hace en gran medida indiferente.* Por este motivo, si se pretende conseguir una música válidamente montada y antitética, no se tratará de echar el mayor número de disonancias y nuevo colorido a una maquinaria que los digiere, los embota y los restituye finalmente bajo una forma convencional, sino de quebrar el mismo mecanismo de la neutralización. Esta es precisamente la función de la composición planifi-

cada. Claro está que tanto en un caso como en otro habrá situaciones en que la música haya de ser discreta, en que deba permanecer en segundo plano. Pero existe una diferencia decisiva en el hecho de que estas situaciones deriven de la planificación, de que el desvanecimiento de la música sea estudiado y voluntario o que la trasposición de la música del cine no puede proponerse la tarea de fijar a ésta obligación ciega y automática. Se puede considerar que el auténtico efecto de fondo sólo se puede conseguir en el primer caso y nunca a través de una ausencia de articulación y de plástica de origen mecánico. La diferencia puede compararse con la que existe entre Debussy cuando objetiviza con la máxima precisión lo vago, lo evanescente, lo impreciso, y un chapucero que compone de una forma imprecisa y vaga y luego eleva al rango de principio estético la desamparada ausencia de plasticidad de su música.

La planificación objetiva, el montaje y la lucha contra la neutralización universal, constituyen diversos aspectos de una misma exigencia, a saber, la de la emancipación de la música de cine de la opresión que sobre ella ejerce la empresa explotadora. La reivindicación social de efectos no predigeridos y no censurados, sino «críticos», se asocia aquí a la tendencia inmanente del desarrollo técnico de eliminar los factores neutralizantes. Una música planificada con objetividad sería, al mismo tiempo, la que incrementase la productividad de los nuevos procedimientos de registro plástico.

El examen de las contradicciones que determinan actualmente las relaciones entre el cine y la música, y, más aún, el examen de la contradicción existente entre la música y la imagen, cuyo desarrollo constituye la verdadera esencia de la música del cine, demuestran que una estética de la música a un segundo plano acústico y estético dependa de una unas normas o unos cirterios generales invariables. Es superfluo y perjudicial «aportar nuestros criterios y aplicar nuestras intuiciones y nuestras ideas a nuestro estudio: al dejarlos de lado conseguimos contemplar la cosa tal y como es en y para sí misma» [15]. Pero esto no significa que se abandone la música del cine a la arbitrariedad, sino que lo que en ella haya de justo o de injusto, de bueno o de malo, resulta precisamente de los problemas que en cada caso se le plantean. A la reflexión estética corresponde tomar conciencia de la naturaleza de estos problemas y de estas exigencias, de la presión ejercida por su propio movimiento, pero nunca proporcionar recetas. A esto han pretendido contribuir las consideraciones precedentes.

[15] HEGEL, *Fenomenología del espíritu*, Ed. Lasson, 2.ª edición, Leipzig, 1921, pág. 60.

VI. EL COMPOSITOR Y EL RODAJE

Las siguientes observaciones no pretenden realizar una descripción de los procesos de trabajo a los que se somete el elemento musical durante la fabricación de un film, y que van desde el plan original de la composición, pasando por la grabación y el montaje, hasta la definitiva fijación de todo el film. Los autores carecen de la necesaria competencia para intentar semejante descripción. Necesitarían mencionar innumerables detalles, especialmente de técnica electrónica, del procedimiento especial del *cutting*[1] y de una suerte de técnicas auxiliares que son poco familiares para el músico y tan poco necesarias al artista para llegar a una creación válida como puedan serlo, por ejemplo, los procedimientos de impresión para el autor de un libro. Las técnicas a considerar varían además enormemente: en los grandes y bien equipados estudios de Hollywood son diferentes a las de los productores independientes, que disponen de unos medios financieros y técnicos mucho más modestos, pero que permiten una mayor libertad a las iniciativas personales de los compositores, que están menos constreñidos a la estandarización por el peso específico de los equipos

---

[1] «Cutting» en inglés en el original: supresión del metraje de un film que no se va a utilizar. **(N. del T.)**

y a quienes esta anacrónica libertad permite en ocasiones sacar provecho, incluso en cuestiones técnicas, de los procedimientos de grabación en sentido estricto.

De todas formas no hay que exagerar la analogía entre el rodaje de un film y la impresión de un libro. Un libro sigue siendo, en cuanto a su contenido y su forma literaria, en gran medida, aunque no absolutamente, el mismo independientemente del procedimiento de impresión empleado. Pero no existe un film «en sí», abstracción hecha de los procedimientos técnicos de grabación y reproducción. Mencionemos solamente la diferencia entre el libro manuscrito —que en realidad es el propio libro— y el guión del film, que en casos extremos presenta indicaciones sobre la naturaleza de la obra, pero que no es la obra. Aquí es donde comienza el interés de las observaciones que siguen. Tratan sobre aspectos que son esenciales desde el punto de vista artístico o, hablando más modestamente, de aspectos relacionados con el fenómeno musical definitivo en el seno del film. Hablaremos de los principales aspectos musicales de la producción cinematográfica y destacaremos aquello que es necesario saber desde el punto de vista del compositor de música para el cine. Queremos presentar experiencias de trabajos concretos en este campo, pero no pretendemos desarrollar una teoría de la técnica musical en el cine. Dada la orientación general de nuestro estudio, es inevitable que los problemas técnicos de la composición en sentido estricto ocupen un lugar privilegiado. Además se mencionarán algunos aspectos que merecen la especial atención del compositor si no quiere ceder a la intimidación o capitular ante las necesidades, a menudo impenetrables para él, del proceso de producción en lugar de llegar al máximo de sus potencialidades.

El departamento musical

El carácter industrial de la producción de films no permite diferenciar los problemas organizativos y los problemas técnicos en sentido estricto. Es importante que el compositor tome conciencia desde el principio de cuál es el elemento organizativo. La organización de la música en el conjunto de la producción del film y, en último término, el rígido y petrificado reparto de responsabilidades en el gran trust, en el que todos los puestos decisivos están ocupados y controlados desde hace mucho tiempo, han conducido, como se sabe, a la creación de departamentos musicales especiales que detentan en forma exclusiva la responsabilidad para todos los aspectos artísticos, técnicos y comerciales de todos los objetos musicales relacionados con el film y que, por este motivo, se manifiestan autoritariamente frente al compositor. La situación es distinta en la producción independiente, en donde, si bien el compositor dispone de unos medios mís limitados, cuenta con más libertad. Pero en las empresas típicas, el compositor no trabaja en pie de igualdad con el productor, el autor del guión y el director del film. Este nivel corresponde con mayor exactitud al director del departamento, que recurre al compositor como un especialista que bien trabaja solo o junto con otros compositores de forma permanente en departamento, o bien es contratado para una ocasión en particular. El compositor es pues, *a priori*, un empleado dependiente al que se puede despedir con facilidad, ya que los lazos que le unen a la empresa son sumamente endebles. Dada la composición del personal del departamento —de la que ya hemos hablado en el capítulo de sociología—, los conflictos son casi inevitables. El departamento musical elige generalmente a los compositores de acuerdo con su gusto personal, de una for-

ma similar a la selección de los actores. Sólo en casos excepcionales el compositor es designado por alguna persona ajena al departamento, y entonces su situación es particularmente inestable. En el seno de la organización, el compositor, independientemente de su valía personal, ocupa una posición subordinada. Tiene que satisfacer a su «boss», el jefe del departamento. Este lo considera como uno de sus auxiliares, al mismo nivel que el arreglista o el director de orquesta, y le asigna una función limitada: producir una música perfectamente definida que, en el mejor de los casos será una partitura completa. El grado de influencia que consiga en la planificación musical y en la ejecución y grabación de la música depende en gran medida de su autoridad, su habilidad y, en todo caso, del apoyo con que cuente en instancias ajenas al departamento. Actuaría sensatamente si desde un principio tomase conciencia de este estado de cosas, dejando de lado toda ilusión, y se plantease los problemas de tal forma que pudiera llegar a los mejores resultados posibles en el marco del «set up» [2] que le ha sido asignado. Hasta el momento nadie ha conseguido hacerlo saltar y convertir al compositor en coautor, por así decirlo, del film. El instrumento que lo somete al departamento es precisamente la responsabilidad de su jefe frente al productor. Además corresponde al departamento la disposición financiera de todo aquello que se relacione con la música en el film, incluida la contratación de los miembros de la orquesta. La composición se convierte automáticamente en propiedad de la empresa.

Con todo, sería insensato por su parte que el compositor considerase irreflexivamente al departamento como a un enemigo y que comenzase su trabajo manteniendo una actitud

[2] «Set-up», en inglés en el original: plan detallado de una acción proyectada. (N. del T.)

insumisa. La cuestión del departamento musical representa a pequeña escala un estado de cosas mucho más extendido. A pesar de todas las insuficiencias, e incluso a veces a pesar de la grotesca incompetencia artística de los directores y de la presunción fetichista de los departamentos, los procesos técnicoeconómicos en los que se ve envuelto el compositor son tan complicados que, sin la labor de organización y de división de trabajo realizada por el departamento, nada sería realizable cuando menos dentro del actual sistema de producción. El compositor puede considerar al departamento como un obstáculo burocrático o como una agencia de control al servicio de los hombres de negocios, pero sin el departamento se perdería irremisiblemente en medio de todos estos mecanismos. El camino que lleva desde la partitura hasta la música definitiva del film, es decir, lo que con toda propiedad hay que llamar «realización artística», discurre por instancias ajenas al arte que solamente resultan accesibles a los expertos en el mundo de los negocios. Los departamentos son superfluos y necesarios a la vez. Su inutilidad hace referencia a una situación en la que la producción artística fuese libre y emancipada de la noción de beneficio; en la situación actual son necesarios, ya que sin sus recursos, sin sus servicios de intermediario con el proceso general de producción, y a menudo también sin su experiencia, sería imposible realizar nada. La actitud del compositor debe ser consecuente con el reconocimiento de esta ineluctable contradicción. No debe abandonarse en el conformismo, pero tampoco debe intentar alocadamente librarse de toda dependencia. Ambas actitudes le dejarían igualmente reducido a la impotencia.

El film en sí mismo no exige ninguna técnica de composición específica. La concordancia formal del film y de la música como «artes de la duración» no suscita por sí sola un procedimiento musical autónomo. Hasta el momento, la música, a pesar de todo lo que se ha hablado acerca de su misión particular, no ha recibido del cine ningún impulso realmente nuevo. Entretanto sólo puede hablarse de la adaptación de determinadas técnicas de la música autónoma.

No obstante comienzan a precisarse algunas experiencias. Una de ellas ya ha sido indicada. Consiste en la necesidad de formas musicales breves que correspondan a la brevedad de las secuencias. Lo que es realmente «cinematográfico» en las formas breves, esquemáticas, rapsódicas o aforísticas, es la irregularidad, la fluidez y la ausencia de repeticiones internas y de codas. La forma ternaria tradicional de la canción, a-b-a, con la repetición de la primera parte, resultaría menos adecuada que las formas «continuas», como los preludios, las invenciones o las tocattas. La «exposición», presentación y unión de varios temas, así como su «ejecución», parecen aún más alejados del cine, ya que la comprensión de estos complejos musicales dotados de un peso específico propio requiere una atención demasiado intensa como para que puedan ser directamente combinados con procesos visuales. Pero no cabe deducir de esto una regla general. No es imposible imaginar grandes formas musicales que no correspondan a las secuencias de imágenes, sino a una continuidad de significación, lo que presupone evidentemente una técnica cinematográfica diferente en la que el guión, la dirección y el *cutting* no se contenten con copiar al teatro.

La limitación a formas musicales breves afecta también a sus elementos constitutivos. Todo debe ser independiente

o ha de ser rápidamente desarrollado; la música del cine no puede «esperar». Entre las formas breves se puede hacer una diferenciación. Un motivo breve acompañará mejor que una melodía completa a una secuencia de dos minutos. Un tema que durase treinta segundos resultaría desproporcionado en este lugar. Pero para un fragmento de treinta segundos no es necesario que el tema sea aún más corto. Por el contrario, podrá consistir en una larga melodía que cubra toda la secuencia.

La lógica musical propiamente dicha, que selecciona y une estos elementos, debe plegarse también a las contingencias del cine. Debe prevalecer el cambio súbito de los caracteres musicales, los desplazamientos y las transiciones rápidas y todo lo improvisado e imaginativo. Para hacer esto posible sin sacrificar la coherencia musical es necesaria una técnica de la variación altamente desarrollada. Toda forma musical breve del film es en cierta forma una «variación», aunque no haya sido expresamente precedida por un tema. En este caso, el tema es la función dramática.

El compositor cinematográfico no puede sustraerse a la «planificación», que desde el punto de vista de la dramaturgia, consiste en la consideración del film en su conjunto y de sus relaciones con los elementos aislados. Pero mientras que este proceso ha sido estérilmente desarrollado hasta el momento por los responsables técnico-administrativos, el compositor debe intentar hacerlo fructífero. Debe dominar conscientemente las formas simples y complicadas, continuas y discontinuas, discretas y llamativas, cálidas y frías. A partir de esta exigencia podrá reunir potencialmente y producir con libertad lo que surgió espontáneamente a lo largo de la evolución histórica de la música; de esta forma, la composición de la música de cine —si es que alguna vez existe realmente— se desarrollará productivamente. La pla-

nificación debe transformarse en nueva espontaneidad. La inspiración y la concepción, por el hecho mismo de que están negadas en la música de cine, pueden reaparecer a un nivel más elevado.

Quisiéramos indicar cuando menos la consecuencia más simple que se sigue de estas exigencias en orden a los procedimientos de composición. A grandes rasgos se pueden distinguir dos formas diferentes de componer desde el doble punto de vista de la lógica del objeto y de su génesis. La primera forma es la que, partiendo de la visión del detalle, una especie de célula germinal musical, y sometiéndose ciegamente a la tendencia marcada por cada uno de esos detalles, llega hasta la totalidad. Schubert y Schumann son compositores de este tipo; también lo fue originalmente Schönberg, que en una ocasión dijo que para componer un «lied» se dejaba llevar por las primeras palabras, sin tener en absoluto en cuenta el poema en su totalidad. La forma opuesta es aquella en la que prevalece el conjunto y en la que todos los detalles son construidos en función de aquél. Beethoven pertenece sin duda alguna a este género de compositores. La perfección de un compositor estriba fundamentalmente en la profundidad con que se interpenetren estas dos formas de componer en la lógica de su obra: Bach, Mozart, Beethoven y Schönberg son ejemplares desde este punto de vista. Si la primera forma de componer permanece «poco dialécticamente» en sí misma, como por ejemplo sucede en Dvorák, el resultado es un popurrí de «ocurrencias» unidas entre sí de una forma arbitraria y esquemática; a la inversa, el peligro latente en la segunda forma de componer —Händel sería un buen ejemplo— consiste en la concepción vacía y gratuita del conjunto con detalles esquemáticos, incompletos y frecuentemente superficiales. Una peculiaridad de la composición de la música de cine es que empuja al compositor a posiciones extremas dentro de esta segunda tendencia, lo que de todas formas sucede a menudo en todas las composiciones hechas por encargo. En la música de cine prevalece sin duda alguna una visión global de la forma y de su articulación a menudo en una especie de «vacío de la conciencia» que reclama y evoca ritmos, secuencias de tonos y figuras en este y aquel lugar sin un conocimiento previo. El compositor de música de cine debe crear formas y relaciones formales y ha de abandonar las «ideas» si no quiere hacer una música incidental sin relación de ninguna clase con el film. Las dificultades que esto implica sólo pueden ser superadas si comienza por tomar conciencia de ellas y las traduce a problemas técnicos bien definidos, si descompone en partes el proceso de trabajo y realiza finalmente una invención específica. Como primer paso debe representarse una especie de esquema general en cuyo marco decidirá con la mayor precisión posible el contenido de cada uno de los pasajes, y luego, como segunda fase del proceso de composición, tendrá cuidado de que este contenido sea eficaz y vivo. En cierto sentido debe mantener un dominio constante sobre lo que en composición tradicional pasa por ser —a veces equivocadamente— intuición libre y espontánea.

La realización es la etapa más delicada en la composición de música de cine. Como deriva de un plan corre el constante peligro de degenerar en simple relleno y de que aparezcan pasajes secos, manidos y mecánicos en todo lugar en que el compositor no haya podido opener a la fuerza inherente al plan compuesto por él mismo una espontaneidad igualmente intensa. En esos casos el resultado es una de esas curiosas obras musicales que a pesar de la escasa calidad de su sustancia musical, ejercen un determinado efecto debido a la afortunada concepción de su conjunto. La

exigencia habitual de *showmanship*[3] en el compositor se refiere en realidad a esa facultad musical y no musical que consiste en tener «olfato» para la función musical, careciendo de un sentido igualmente preciso para su materialización. Una vez que el compositor ha alcanzado verdaderamente el nivel de la composición planificada, debe concentrar todas sus energías y todo su sentido crítico en la «realización».

Pero aunque afirmemos la primacía del conjunto, de la forma, en su sentido más amplio, en la música del cine, hay que recordar al mismo tiempo que el elenco de formas desarrollado por la música tradicional y consignadas en la «teoría académica de las formas», no es en su mayor parte aplicable al cine. Muchas de las formas tradicionales han de ser pura y simplemente excluidas, otras deben ser detenidamente replanteadas. La realización de esta primacía del conjunto en la música del cine no significa, pues —como sucede en determinadas tendencias de la ópera contemporánea, especialmente en Berg y en Hindemith—, que haya que tomar las formas de la música autónoma y hacerlas coincidir, pase lo que pase, con las imágenes del film, sino precisamente lo contrario: construir estructuras formales que respondan a las exigencias particulares de la secuencia de base correspondiente y luego «realizarlas». La buena música de cine es, por principio, antiformalista. Ya hemos hablado en el capítulo sobre el nuevo material musical de la inadecuación de las formas tradicionales y de la posibilidad de reemplazarlas por estructuras musicales más avanzadas. Señalábamos allí el elemento más importante de esta inadecuación: el carácter de prosa que tiene el cine, que está en completa contradicción con las repeticiones y las relaciones musicales de simetría. Vamos a abordar aquí, desde el punto de vista de las exigencias del cine y prescindiendo del carácter específico del material musical, una serie de problemas formales de la música del cine surgidos a lo largo de unas experiencias que hasta el momento han sido extremadamente limitadas.

No se puede representar musicalmente el carácter de prosa del cine limitándose a suprimir mecánicamente las repeticiones y otras figuras reiterativas, como por ejemplo la de la parte «a» en la forma ternaria de la canción, y construyendo al mismo tiempo la música de acuerdo con los esquemas tradicionales, como por ejemplo la exposición de la sonata, que desde hace más de ciento cincuenta años es el prototipo de todo tratamiento de la forma musical. En la música autónoma hay una serie de elementos formales que solamente tienen sentido, en el seno de esta autonomía, en donde desempeñan el papel de mirada prospectiva o retrospectiva sobre el acontecer puramente musical. La repetición de la sonata clásica, con su modificación estructuralmente calculada del plan de modulación que permite la clausura del movimiento cíclico, es solamente el ejemplo más tangible de este hecho. Pero estos elementos existen ya en la «exposición» tradicional. El esquema clásico de la sonata se basa en la suposición de la desigualdad de los diferentes momentos musicales, en que no están todos presentes, en que no están todos «aquí»; por el contrario, la presencia de los acontecimientos musicales aumenta con la constantemente renovada intervención de los «temas», disminuyendo conscientemente en otras partes. La vitalidad de la forma tradicional de sonata consiste en esta diferencia en la presencia de los episodios musicales, según que constituyan o no «lo

[3] «Showmanship», en inglés en el original: habilidad o destreza específica de una persona (showman) que presenta o produce un espectáculo de naturaleza teatral. Por extensión, habilidad para presentar o hacer teatralmente cualquier cosa. (N. del T.)

esencial», es decir, dependiendo de que deban ser percibidos como el objeto de la espera o del recuerdo o, por el contrario, nos conduzcan hacia esa espera o ese recuerdo o nos alejen de él. Su articulación equivale a la cambiante densidad o presencia de los episodios musicales en los diferentes momentos. No se puede afirmar de antemano que sea mejor una frase sinfónica en la que todo está igualmente presente (desde el punto de vista técnico musical podría decirse, sin más, que en ella todo es «tema»), sino aquella en la que la relación entre los momentos presentes y no presentes haya sido elaborada de una manera más amplia y más profunda.

Solamente en la última fase de la evolución de la música autónoma, en obras como *Erwartung*, de Schönberg, se ha mantenido a igual distancia del centro a toda la construcción musical; desde que emplea la técnica dodecafónica, el propio Schönberg parece buscar de nuevo una diferenciación dirigida a conseguir diversos grados de presencia. En la música tradicional, esta diferenciación se consigue gracias a los pasajes de transición, las áreas de tensión y las áreas de resolución. Se trataba precisamente de esas partes de la forma que siendo opuestas a las «ideas», es decir, a los temas propiamente dichos, en la mayor parte de los casos eran objeto de una elaboración esquemática y nefasta; en compensación, en los casos más importantes, como la *Sinfonía Heroica,* triunfaba el principio de la construcción dinámica del conjunto. Estos elementos, cuya significación consiste en el desarrollo de una relación musical válida por sí misma, le están vedados al cine. Este exige de la música que esté absoluta y continuamente presente, que no se contemple a sí misma, que no se refleje en sí misma y que no genera una expectación. Y en los casos en que el cine necesite pasajes de transición o áreas de tensión, éstos derivan del curso de las imágenes, pero no de la propia vida de la composición. Solamente por este motivo existen grandes limitaciones para la adopción de esquemas tradicionales.

En vez de esto, el compositor se ve enfrentado a tareas formales que apenas si se han dado en la música tradicional. Así, por ejemplo, en una secuencia puede existir la necesidad dramática de preparar un episodio en la «exposición» musical, pero con una extremada concisión, cosa que la sonata no ha conocido hasta la desintegración de la tonalidad. El compositor ha de dominar, pues, el arte de escribir música de carácter preparatorio pero que, al mismo tiempo, esté rigurosamente presente, sin recurrir a los métodos superficiales de preparación del estado de ánimo, como los detestables trémolos *crescendi* y otros parecidos. O tiene que ser capaz de componer pasajes de conclusión que, por ejemplo, pongan punto final a un desarrollo dramático anterior de la imagen o del diálogo sin que estos pasajes vayan precedidos de un desarrollo puramente musical que encuentre en este punto su conclusión. En cierto modo se trata de una *stretta*[4] que no va precedida de un ritmo más lento. El carácter de «conclusión» debe emanar exclusivamente del gesto de la misma música, del detalle de su formulación y no de su relación con elementos musicales precedentes, ya que éstos no existen. En determinadas circunstancias puede surgir la necesidad de que los puntos culminantes sean alcanzados inmediatamente a través de la música, sin ningún *crescendo* previo o, en todo caso, con una somera preparación. La dificultad es considerable, pues la sensibilidad formal musical diferencia claramente un simple *forte* o un *fortissimo* de un pasaje que deba suscitar un efecto de «punto culminante». Pero mientras que anteriormente un punto culmi-

[4] «Stretta», en italiano en el original: intensificación o aceleración al final de un fragmento musical. (N. del T.)

nante derivaba del desarrollo general, aquí hay que lograr el carácter de punto culminante *in abstracto*, «en sí». No existe ninguna regla general que permita determinar la consecución de este efecto. Pero esto no excusa el deber de tomar conciencia de estos problemas. Se puede afirmar que esta tarea del punto culminante «absoluto» sin una gradación preferente, ha de ser esencialmente resuelta a través de la naturaleza y en énfasis de la propia forma musical y no mediante la potencia sonora bruta. Todo músico sabe que existen temas que tienen en sí mismos un «carácter de conclusión» en una forma que es muy difícil de explicar verbalmente y a la que sólo se puede llegar a través de un minucioso análisis, pero que es extremadamente imperativa y que recuerda a la «conclusión» del canto procedente de la práctica de los maestros cantores. Entre estos temas se puede citar en la obra de Beethoven, por ejemplo, el motivo final del primer movimiento de la *Sinfonía Pastoral*, el brevísimo tema final del primer movimiento de la *Sonata para piano op. 101* o el tema final del *larghetto* de la *Segunda Sinfonía* (compás 82 y sigs.). También existen temas que tienen en sí mismos el carácter de «principales» o «accesorios». El compositor de música de cine debe tomar conciencia de la existencia de estas cualidades entre los materiales de que dispone, y debe intentar producirlos inmediatamente sin el rodeo que supone una preparación o una resolución. Los efectos en cuestión no exigen nada que sea ajeno a la música. En gran parte han cristalizado ya en el seno del lenguaje formal tradicional. Pero se trata de conferirles una nueva dignidad, considerándolos como entidades independizadas de este lenguaje formal. Se trata de emanciparlos de sus habituales presupuestos formales, que en el cine resultan inadecuados, y de conferirles una mayor movilidad.

También existen formas no esquemáticas en la música tradicional. Reciben los nombres de fantasías y rapsodias. Mientras que estas últimas, sobre todo en su forma menor, se parecen peligrosamente al popurrí o, como la rapsodia de Brahms *Opus 79*, son formas encubiertas del «lied» y de la sonata, de cuyo espíritu participa también la *Fantasía del viajero*, de Schubert, existe también una forma de fantasía específica a pesar de toda su libertad. Recordemos la célebre *Fantasía en do menor* y la más pequeña en re menor, escritas ambas por Mozart para piano. La teoría oficial ha eludido estas obras y se ha contentado con afirmar prudentemente que no están basadas en una forma determinada. A pesar de ello, estos fragmentos de Mozart no están organizados con menos precisión que los que recibieron la forma de sonotas; quizá lo estén de una manera más exacta, ya que no estaban sometidos a ningún estatuto heterónomo. Se puede decir que el fundamento de su forma es el del «período» o entonación. Se descomponen en un determinado número de partes de las que cada una es homogénea y relativamente terminada, y que casi siempre están construidas según un mismo modelo temático reproducido en ritmos y en tonalidades diferentes. Aquí el arte consiste menos en elaborar un conjunto de naturaleza uniforme y continua que en equilibrar los períodos entre sí mediante los efectos de semejanza y contraste, la meticulosidad de las proporciones [5], la modulación de las características y una cierta soltura de los períodos en sí que tiene a menudo la tendencia de interrumpirse bruscamente. Cuanto menor sea la apariencia de que han alcanzado una formulación defini-

[5] Obsérvese la «conclusiva» modificación, que casi presenta un carácter de coda, del adagio introductorio de la *Fantasía* en do menor, en su repetición. Se diferencia mucho más de la forma inicial que cualquier otra repetición de sonata de Mozart.

tiva, tanto mayor será la posibilidad de ser añadidos a otro y de ser continuados por otro. Todo esto recuerda en gran medida a las condiciones de la música de cine. El compositor de este tipo de música se verá frecuentemente obligado a pensar en períodos en lugar de pensar en desarrollos, y tendrá que reproducir, a través de la relación de los períodos entre sí, lo que normalmente corre a cargo de la forma resultante de un desarrollo temático. Esta es una consecuencia inmediata de la exigencia de «presencia» de la música de cine, y se refiere a fragmentos musicales de mayores dimensiones que, por el momento, son raros en cine.

La relación de varias formas entre sí plantea también problemas que no se pueden solucionar exclusivamente con los medios tradicionales. El contraste conseguido a través del ritmo no es suficiente. Las exigencias dramáticas pueden implicar que varios movimientos deban sucederse al mismo ritmo, pero que, como en las antiguas suites, se diferencien claramente entre sí a través de sus caracteres. Así, en la nueva música compuesta para *La lluvia*, de Joris Ivens, había que excluir todo ritmo lento no tanto para ilustrar el caer de la lluvia como porque, debido a la ausencia de acción y a la naturaleza «estática» del film, la misión de la música consistía en hacerlo avanzar en cierta forma. Esto obligó al compositor a recurrir a contrastes más sutiles que la sucesión del *allegro* y del *adagio*. La música de cine no contribuye, pues, a hacer más groseros los recursos musicales; una vez liberada obligará, por el contrario, a una nueva diferenciación.

Todo esto está no obstante sujeto a una restricción si no se quiere perder de vista la relación con el film, como sucede actualmente. Planificar la música de un film supone planificar al mismo tiempo la música y el film en una interacción fructífera; no existe planificación desde el momento

en que el compositor es enfrentado al *fait accompli* de una serie de secuencias soleccionadas, requiriéndosele para que contribuya aquí con treinta segundos y allí con dos minutos de música. Esta es la manera de limitar su planificación a la función burocrático-administrativa de la que debe emanciparse. Es una planificación que emana del ciego reparto de responsabilidades, pero no de la lógica de la cosa. Planificar libremente significaría planificar conjuntamente la música y el film y a menudo concebir el film en función de la música, justamente lo contrario de lo que se viene haciendo. Claro está que una cosa así exigiría un auténtico esfuerzo colectivo por parte de la producción. Eisenstein parece trabajar en este sentido.

Con una planificación semejante establecida con espíritu de responsabilidad se vería que en muchos casos resulta preferible una grabación de ruidos oportunamente colocada, que la música. Esto es particularmente válido para efectos sonoros de fondo *(background music)* paralelos a los diálogos. Hacer las veces de telón contradice la naturaleza de una música articulada, elaborada y destinada a ser percibida como tal. O sigue siendo música, en cuyo caso distrae la atención, o tiende espontáneamente hacia el ruido, lo que hace superflua la apariencia musical. Naturalmente, a menudo es necesario mezclar la música y el ruido, porque el ruido solo resultaría «tosco» y vacío. Pero en esos casos es necesario armonizar la música y el ruido. Visto desde el punto de vista de la música, significa que debe ceder al ruido el necesario espacio y oportunidad de expansión. El ruido desempeña, por así decirlo, un doble papel: en primer lugar el más o menos naturalista, además de el de un elemento de la misma música que se puede comparar a los acentos de los instrumentos de percusión. De esto se deducen dos consecuencias: la primera, que las intervencio-

nes del ruido se preverán en la música de acuerdo con un plan rítmico que en cierta forma les reserva un lugar determinado; la segunda, es que el color de la música debe ser semejante al del ruido o que contrastará deliberada y nítidamente con éste. Ejemplo: en una ciudad, un hombre huye a través del tráfico de las calles. La imagen siguiente muestra que está salvado; jadeando, llega ante una puerta. El timbre de la puerta pone fin a unas apresuradas figuras de la sección de cuerda, como el acorde final de una cadencia. De esta forma la música puede disolverse en el ruido o los ruidos; a la manera de las disonancias, resolverse en la música.

En algunas ocasiones es posible planificar el ruido y la música con mayor amplitud. La cámara muestra un plano panorámico de los tejados de una ciudad. Todas las campanas de la ciudad deben empezar a sonar al mismo tiempo, mientras la cámara descubre nuevas masas de tejados y campanarios. Un primer plano: del carrillón de un campanario sale la la figura de la muerte y con un martillo golpea la campana. Al final de la secuencia, cuando aparece el féretro, se oye aún el eco sordo de la campana fúnebre. El mismo fragmento de música, de un carácter de frialdad monumental, incluía ya las campananas como un elemento de la composición, pero esto no bastaba para generar la densidad sonora, necesaria por motivos dramáticos, de una multitud de campanas tocadas al vuelo. No era posible obtenerlo en una grabación simultánea: la irregularidad rítmica del sonido característica del tañido de las campanas no puede conseguirse bajo la batuta de un director. Por este motivo había que producir sintéticamente el sonido a partir de varias grabaciones. Además de la banda musical se grabaron otras cuatro con el sonido de las campanas, y luego, separadamente, la campana fúnebre y el golpe del martillo de

la muerte. Las cuatro bandas con el sonido de las campanas estaban dispuestas de tal manera que se completaban mutuamente. En la sesión de regrabación se mezclaron las diferentes bandas con la música, destacando alternativamente los diferentes elementos. Este tipo de efectos no puede ser abandonado al azar. La única forma de alcanzar un resultado satisfactorio consiste en la confección de bandas de ruido teniendo en cuenta la música y en la preparación del efecto general.

La grabación de ruidos ha puesto punto final a la música descriptiva. Una reproducción musical resulta impotente frente a la fotografía acústica de una auténtica tempestad. En principio, la música descriptiva se ha hecho tan superflua como ya lo venía siendo desde siempre. De todas formas está justificada en los casos en que responda a las exigencias que Beethoven le planteaba en la *Sinfonía pastoral*, «más expresión del sentimiento que pintura», o también cuando acentúa o cuando, como en una sobreexcitación, tiende al virtuosismo y sustituye deliberadamente efectos naturales carentes de relieve por lo artificial. Puede ser interesante superar el efecto de una lluvia natural por una lluvia musical; en cierta forma, hacer intencionadamente que llueva mejor de lo que puede hacerlo la naturaleza. O se puede inventar el sonido musical que correspondería a la nieve si la nieve tuviese un sonido: «debería nevar así». Este tipo de efectos muy diferenciados quebrantan evidentemente el concepto de música descriptiva.

Técnica de escritura e instrumentación

Por lo que concierne a la técnica de escritura y a la instrumentación —ambas cosas son idénticas en un buen compositor—, se puede establecer de antemano que la exigen-

cia de lo «adaptado al micrófono», válida hace veinte años, está superada. El progreso experimentado a partir de 1932 por las técnicas de grabación musical permite reproducir cualquier partitura, sea cual sea su estilo, de una forma relativamente satisfactoria. Esto no ha sido siempre así: acordes dobles o triples de instrumentos de cuerda, instrumentos particularmente destacados, como el contrabajo y el piccolo, pero también las trompas, las flautas y los oboes, incluso las tradicionalísimas orquestas de cuerda, se expresaban en aquella época con bastante más dificultad que otras coloraciones o combinaciones sonoras. Actualmente, los equipos de registro son mucho más perfectos. Esto significa, por supuesto, que una música mal compuesta y de sonoridad indecisa será reproducida como tal.

En cualquier caso, los límites de la forma de escritura y de instrumentación no vienen ya determinados por las insuficiencias del equipo de grabación, sino a través de la «función dramática». En la música de concierto, una forma de escribir muy compleja, como por ejemplo la de Schönberg, es el resultado de una evolución histórico-musical independiente. Esta no sería legítima en el cine si no tuviese su origen en exigencias dramáticas muy precisas. En los casos en que la música, merced al reparto de los centros de gravedad en el conjunto del film, es empujada hacia los límites de la atención, dispone de márgenes muy estrechos para su inteligibilidad. Resultaría absurdo escribir más de lo que puede ser percibido en cada instante dada la naturaleza objetiva del fenómeno global. Incluso los problemas más sutiles de la forma de escritura puramente musical dependen de la planificación del film considerado como un todo.

Actualmente la planificación musical se manifiesta, desfigurada, a través de la distinción mecánica entre composición (escritura) y arreglo (instrumentación). Esta distinción deriva en mayor medida de las costumbres de la gran industria que de una verdadera organización del proceso de producción. No se justifica ni objetiva ni económicamente. Es un reparto aparente del trabajo que está basado en razones puramente personales. En realidad, todo compositor calificado debería estar en condiciones de crear una música ya instrumentada y no «instrumentarla» después. Se emplea exactamente el mismo tiempo en componer una partitura o un esbozo de partitura que en componer la dudosa reducción para piano de una versión orquestal aún inexistente. La división que reina en este campo tiene como primera consecuencia que la composición se ponga en manos de ignorantes —que además se sienten estimulados porque sus más burdos errores son corregidos por el arreglista— mientras que, por su parte, los profesionales se ocupan de la pretendida técnica especial de la instrumentación, al estilo de «Tin Pan Alley»[6]. Por otro lado, la promoción de la figura del arreglista hace que el sonido de la orquesta se estandarice. La consecuencia de esto es la tediosa uniformidad de las partituras de música de cine. El mejor arreglista se hace estéril a fuerza de tener que bregar con un material miserable.

Esta esterilidad hay que atribuirla también en parte a la formación orquestal que actualmente se da en los estudios. Es cierto que un buen compositor puede obtener una gran diversidad sea cual sea la formación orquestal, incluso con recursos instrumentales muy limitados. Pero algunas de las restricciones existentes en cuanto a la composición de la orquesta tienen la tendencia de igualar el sonido. Esto se refiere sobre todo al falso brillo del genérico y del final,

[6] Véase nota 7 del cap. IV.

a la monótona homofonía en la que las voces medias están constantemente borradas, en el predominio de las voces «untuosas» de los violines, a la indiferenciación en el tratamiento de las maderas, entre las que, como mucho, el fagot hace las veces de cómico episódico y el oboe el de inocente corderillo, y finalmente a la conducción pesadamente armonizada del metal. Fuera de los burdos diálogos entre el metal y las cuerdas, no se oye apenas nada más que la insistente voz alta acompañada de un bajo insignificante.

Esto se debe esencialmente a la absurda disposición de la sección de cuerda. Con algunas excepciones, claro está, se utilizan de doce a dieciséis violines, que generalmente se tratan como una sola voz (es decir, los primeros y los segundos violines al unísono); dos o tres violas, dos o tres violoncelos y dos contrabajos. La desproporción entre las voces graves y altas excluye *a priori* toda polifonía claramente audible y conduce a un trabajo chapucero en el que las diferentes voces se limitan a hacer de relleno.

La misma desproporción existe entre el metal y la madera. A menudo se enfrentan cuatro trompas, tres trompetas, dos o tres trombones y una tuba a dos flautas, tres clarinetes (que generalmente suelen doblar a los violines), un oboe (raras veces dos) alternando con el corno inglés y a menudo solamente con el fagot. Ya en la orquesta de concierto y de ópera es patente que el problema de los bajos está mal resuelto; la orquesta de estudio ni siquiera lo toma en cuenta. Pero además las maderas suelen limitarse a labores de relleno o a seguir a las cuerdas.

En la práctica reinante las grandes formaciones orquestales intervienen solamente en el principio, el final y en secuencias particularmente importantes; todo lo demás, los pasajes íntimos, la música de fondo para los diálogos, los acompañamientos de secuencias muy breves, es confiado a formaciones más pequeñas. En éstas ha desaparecido casi todo el metal y la madera, pero en cambio las cuerdas siguen intactas. De ahí la desagradable sonoridad de café concierto. El arpa y el piano, que no faltan jamás, contribuyen a ello con la coloración empalagosa, la garantía mecánica del sonido y la falsa plenitud.

Si se quiere distinguir entre formación grande y pequeña, hay que exigir que en ambos casos se respeten las proporciones correctas y la diferencia entre ambos tipos de formaciones no debe residir solamente en la cantidad, sino también en la selección de los instrumentos. La gran orquesta debería parecerse toda ella mucho más a la orquesta sinfónica: más segundos violines, violas, violoncelos y contrabajos y dos o tres veces más maderas que las que emplean actualmente. En algunos casos ya se hace así, pero no deberían constituir una excepción. A la inversa, las formaciones pequeñas deberían parecer auténticas orquestas de cámara. Como por ejemplo: flauta, clarinete, violín solista, violoncelo solista, piano. O también: cuarteto de cuerda, flauta, clarinete y fagot. Resulta fácil establecer un gran número de combinaciones semejantes, que han sido probadas desde hace ya mucho tiempo en la música de cámara. La mencionada en primer lugar es, por ejemplo, la utilizada por Schönberg en su *Pierrot lunaire.* Si se añaden los nuevos instrumentos, como el *novochord*[7] y el piano, la guitarra y el violín eléctricos y otros, pero utilizándolos con autonomía y no solamente, como suele suceder hoy en día, para obtener simples efectos coloristas y de duplicación, se

[7] Novochord: suponemos que se refiere al instrumento llamado ondas musicales o también ondas Martenot. Se trata de un instrumento electrónico de carácter melódico capaz de dar gradaciones de altura muy diversas incluso de cuarto de tono u otros microtonos (CF. Robert Donington, *Los instrumentos de música*, pág. 241. Alianza Editorial. Madrid 1967) (N. del T.)

abre una multitud de maravillosas posibilidades, un verdadero paraíso para el compositor. He aquí algunas combinaciones de probada eficacia: clarinete, trompeta, novochord, piano eléctrico, guitarra eléctrica; también novochord, piano eléctrico, violín y flauta. Recientemente se ha podido observar una cierta tendencia a moderar la estandarización de las orquestas de cine mediante la adición de colorido sonoro poco usual, utilizando, además de los instrumentos eléctricos, maderas de timbre delicado, como la flauta alto o el clarinete bajo. Debemos recordar que la instrumentación no es jamás una cuestión de selección de colorido sonoro en sí, sino una cuestión de escritura, una forma de composición que permita movilizar al máximo las posibilidades de cada instrumento. No se trata, pues, de componer algo habitual para instrumentos inhabituales, es mucho más importante escribir una música inhabitual para instrumentos habituales. Esto no se refiere solamente a la estructura de la música, sino también, y sobre todo, a la manera peculiar de inventar en un sentido específicamente instrumental. Por regla general, los conjuntos de música de cámara exigen del compositor una forma de escribir verdaderamente acorde con la música de cámara. No se puede utilizar con ellas la escritura habitual para orquestas de salón. La partitura para piano o novochord debe componerse como para instrumento solista, y no hay que contentarse con indicar la armonía.

Composición y práctica de la grabación

La sincronización es el elemento fundamental: hay que interpretar la música en función de determinados puntos y las relaciones de la imagen y de la música deben coincidir temporalmente hasta en los más mínimos detalles. De ello se deducen varias consecuencias. En aras de la sincronización, el compositor ha de ser capaz de escribir con soltura, es decir, de forma que eventualmente puedan suprimirse, añadirse o repetirse compases o frases enteras; ha de pensar en los calderones y en la posibilidad de *tempi rubati;* en una palabra, debe poseer un determinado patrimonio de «potencialidad» —lo contrario de esa mala costumbre de componer en la que el azar sustituye a la libertad—, a fin de permitir conseguir a la vez una sincronización perfecta y una ejecución viva de la música. Casos análogos de libertad deliberada se pueden encontrar fundamentalmente en la música de ópera. A pesar de todo, el director de orquesta no podrá evitar en ocasiones ayudar levemente a la sincronización acelerando o frenando voluntariamente el ritmo. Esto sucede en detrimento de la música, que en tales pasajes aparece desfigurada y absurda. Claro está que los compositores y los directores de orquesta experimentados podrán evitar en mayor o menor grado estas deformaciones ocasionales. Pero, a pesar de esto, se escuchan demasiado a menudo *ritenuti* y *accelerandi* en lugares en los que la construcción musical no los exige en absoluto. Lo mismo sucede en las malas ejecuciones de música moderna constructiva.

La sincronización tendrá que ser automática en aquellas secuencias prolongadas en las que sea imperativa una coincidencia permanente de la imagen y de la música. Para ello se requiere una exactitud matemática: la incapacidad de los hombres para adaptarse a relaciones temporales mecánicas se corrige con medios mecánicos. Los ritmogramas proporcionan al compositor la oportunidad de ver en su mesa de trabajo que, por ejemplo, unas nubes que vienen de la parte derecha de la imagen desfilan desde el segundo cuarto del primer compás hasta el tercer cuarto del deci-

mocuarto compás. Además puede ver que en el duodécimo compás la heroína levanta la mano entre el primer cuarto y el tercer cuarto de compás, etc. Sobre esta base puede escribir una partitura que describa, subraye o contraste musicalmente con la mayor precisión todos los detalles, hasta los más complicados y diferenciados. En esta partitura todas las modificaciones de tiempo deben estar previstas en la misma composición, y no pueden ser abandonadas al gusto del director de orquesta y a las exigencias de la sincronización. El director de orquesta ha de dejar de ser un intérprete para limitarse al estudio y al control de la ejecución.

Esta técnica afectará asimismo al carácter de la música. Todo lo que es inestable, contingente, queda excluido. Lo que principalmente importa es la extremada precisión de la construcción musical, tanto en los detalles como en el conjunto. La música ha de estar elaborada como un mecanismo de relojería: el arte del compositor consiste en reunir en una forma global, musicalmente válida, toda una serie de detalles pequeños y a menudo divergentes. Se comprende que este tipo de música tendrá un carácter más frío y distanciado que expresivo.

Si se piensa que el nacimiento del cine sonoro es relativamente reciente, el nivel general de la técnica de grabación musical es asombrosamente elevado. A pesar de esto, el equipo utilizado adolece de una serie de deficiencias importantes. Ante todo el ruido de fondo *(basic noise)* es aún demasiado alto, son esos «parásitos» que acompañan constantemente a todo film sonoro. Además el sonido general carece de profundidad: la música aparece en primer plano, superficial, poco plástica, en cierta forma como si solamente se oyese por un oído. Por este motivo es difícil la lectura de los fragmentos que tienen una composición densa. En

comparación con los demás registros, las octavas más bajas (contrabajo, tuba, contrafagot) y las más altas (piccolo) tienen un sonido más inseguro que las intermedias. Claro está que estas deficiencias podrían corregirse poniendo más atención, disponiendo de más tiempo e introduciendo otras reformas en la rutina de los estudios. Pero la ayuda decisiva ha de venir de los progresos de la técnica y no de los esfuerzos aislados. Este nivel ya ha sido alcanzado, pero el temor al coste de la inversión —todas las salas de cine tendrían que cambiar sus equipos de reproducción— hace que la industria se retraiga de la aplicación de estos descubrimientos. El procedimiento sonoro llamado «fantasy-sound» y utilizado por Disney en el film *Fantasía* (1940) —que, por otra parte, es muy discutible—, puede proporcionar una idea de estas nuevas técnicas.

Respecto al director de orquesta, digamos simplemente que la política de personal practicada por los estudios no corresponde generalmente a la de las óperas europeas que contratan a jóvenes músicos de talento desde que finalizan sus estudios. Por el contrario, lo normal es que se trate de un marcador de compases procedente de la opereta o del cabaret, rutinario, vacío y además musicalmente incompetente; o si no, del músico de orquesta que ha ido subiendo peldaño a peldaño gracias a su aplicación y sus relaciones, cuando no es el mismo compositor que, bien que mal, dirige su propia música. Los directores de esta clase sustituyen el conocimiento y la auténtica experiencia musical con la costumbre de adaptarse automáticamente a las condiciones de grabación y principalmente a la sincronización. En la mayor parte de los casos no saben ensayar correctamente, y ni siquiera marcan el compás como es debido; su papel se limita a impedir que la música se les vaya al traste con un mínimo de preparación. Al mismo tiempo mantienen

la ficción del profesional del cine altamente especializado, el gesto de augures que da a entender que todo eso no es en absoluto fácil, que no tiene nada que ver con el resto de las facultades musicales y que se trata de una aptitud especial adquirida a costa de muchos años de trabajo.

Por el contrario, el nivel de los músicos de orquesta es muy elevado. Por razones pecuniarias, son siempre los mejores instrumentistas los que intentan colocarse en los estudios. Pero es un dinero que les resulta caro. Tienen que padecer un material musical indigno, y a menudo miserable, hasta el límite de lo soportable, las partituras de cine; aguantan una forma de trabajo que asocia la pedantería con la inhibición irresponsable y, finalmente, la incompetencia arrogante de los directores de orquesta. Lo más penoso son los horarios absurdos e implacables, que obedecen más a la incompetencia que a una exigencia objetiva. Los músicos son convocados a las horas más extrañas, a menudo en medio de la noche: tienen que tocar hasta el completo agotamiento físicos; en casos extremos han de interpretar durante ocho horas seguidas los mismos miserables dieciséis compases, mientras que es frecuente que les falte el tiempo necesario para ocuparse de los problemas de ejcución planteados por una música más exigente. A breves períodos de *surménage* siguen semanas enteras de inactividad. Dicho sea de paso, esto no solamente sucede con la música, sino con todos los aspectos del cine, y es el factor más desmoralizante. Se derrocha y destruye el talento del músico. Se embota su sensibilidad, se le hace indiferente y se le incita a ser superficial. A fin de cuentas, su autodefensa consiste en adoptar, frente a toda la empresa, una actitud de silencioso desprecio.

VII. INFORME SOBRE EL «FILM MUSIC PROYECT»

El proyecto y su objetivo

En primavera del año 1940, la Fundación Rockefeller dotó a la New School for Social Research con un fondo de 20.000 dólares para una investigación sistemática de la música de cine. La New School designó a Hanns Eisler como director del proyecto. La duración de éste se fijó originalmente en dos años, y luego se prorrogó nueve meses más.

La idea fundamental era aplicar al film el nuevo material musical, tal y como se describe en el tercer capítulo. En particular había que examinar la manera de salvar el vacío existente entre las técnicas escénicas y fotográficas del cine, altamente desarrolladas, y la música de cine, que en términos generales había quedado muy retrasada. Esta investigación abarcaba todos los elementos de la técnica musical. El proyecto contemplaba también problemas dramáticos y estéticos y principalmente la relación fundamental entre música e imagen.

En primer lugar, el interés se inclinaba más hacia los experimentos prácticos que hacia la teoría. Una vez realizado el proyecto se consideraron sus resultados desde el

punto de vista teórico. Este libro presenta en cierta forma la formulación de este punto de vista.

El proyecto se realizó con amplia independencia de la industria cinematográfica: al experimentar había que olvidar cualquier consideración de tipo comercial, y solamente se tenían en cuenta datos objetivos. Sin embargo, la industria manifestó su interés en el proyecto, poniendo a su disposición el material cinematográfico destinado a los experimentos musicales. Este material fue suministrado por Walter Wanger, Twentieth Century-Fox, Paramount, March of Time, Frontier Film y por los directores de documentales independientes Joseph Losey y Joris Ivens.

El proyecto hubo de contentarse con este material. Esto dio lugar a determinadas dificultades. Escenas procedentes de films de ficción perdían, separadas de su contexto, la auténtica significación que tenían en el conjunto del film. Esto imponía determinados límites a idea de planificación dramática que se expone en el capítulo dedicado a la estética. El material documental era mayoritario. Pero esto no constituía ninguna desventaja. Porque, al menos en los actuales films de ficción, la música, cuando tiene una significación más importante que la de música de fondo, interviene en secuencias que tienen carácter documental: escenas de la naturaleza, vistas panorámicas de ciudades y momentos en que la acción específica se interrumpe para permitir una percepción más generalizada de la vida real o fingida. Por convencional que sea, en el peor sentido del término, no carece de una base racional. La acción, desde el momento en que se concentra en el diálogo —y esto sucede actualmente en casi todas las ocasiones—, se puede combinar difícilmente con la música: piénsese simplemente en la detestable imprecisión de la música de fondo habitual.

A la inversa, las secuencias documentales producen a menudo el efecto de partes dispersas de films de ficción. Por lo que, aunque el proyecto estaba destinado a trabajar en la práctica con un extenso material documental, debido a la distancia que mantenía con las empresas de Hollywood, pudo, no obstante, estudiar determinadas cuestiones relacionadas con el film de ficción. El material de films de ficción fragmentario y elaborado se parecía asombrosamente al documental. Este material se utilizaba para la experimentación artística buscando frecuentemente para una secuencia de ficción varias soluciones musicales basadas en diferentes ideas dramáticas.

Método del proyecto

El trabajo práctico se articuló en las siguientes etapas:

1. Composición. Se experimentaba exclusivamente con composiciones nuevas, especialmente escritas para el proyecto, que se añadían a los films disponibles. Todas las partituras fueron compuestas por Hanns Eisler.

2. Grabación de la música bajo la batuta de directores especialmente calificados para la ejecución de música de vanguardia.

3. *Cutting, mixing* y *editing* [1], es decir, los mismos procesos del film normal aplicados al material experimental. Para garantizar la utilidad de estos resultados para la producción cinematográfica efectiva se mantuvo la duración de estos procesos en los límites habituales. Incluso el tiempo

[1] «Cutting», véase nota 1 del cap. VI. «Mixing»: mezcla. «Editing»: preparación (de un film) selecionando, arreglando y ensamblando las diferentes tomas y sincronizando la banda sonora con las imágenes, etc. Esta última corresponde a la expresión española de «montaje». (N. del T.)

empleado en el proceso de composición correspondía, por término medio, a las exigencias de la industria del film.

Se utilizaron los siguientes grupos de secuencias:

1. Escenas infantiles en un campamento (duración de proyección, 22 minutos): la vida de un campamento se presenta bajo sus diferentes aspectos: juego, trabajo, disputas, comida, sueño, actividades con animales.

2. Escenas de la Naturaleza (18 minutos): desde las fotografías idílicas hasta las secuencias más «dramáticas», erupción de un volcán, tormenta de nieve, derrumbamiento de icebergs en el Artico. El material proporcionó toda una escala de diferentes caracteres expresivos.

3. *Las catorce maneras de describir la lluvia* (14 minutos): nueva composición del film documental *Lluvia*, de Joris Ivens, que presenta una gran variedad de efectos de la lluvia sobre Amsterdam.

4. Extractos de noticiarios (14 minutos): escenas de guerra.

5. Secuencias de films de ficción (17 minutos) se trata de extractos de *Grapes of Wrath* y de *Forgotten Village*[2].

El tiempo de ejecución global de la música compuesta era de ochenta y cinco minutos.

Presentación de los trabajos

Las *Escenas infantiles* son un film sin acción. Una serie de estampas de género yuxtapuestas sin ninguna complicación. Están aglutinadas por el lugar en donde se desarrollan: un campamento. El carácter básico del conjunto es sencillo y sin pretensiones. Pero el director Joseph Losey ha diferenciado claramente unas escenas de otras: cada escena se propone un pequeño tema perfectamente determinado: jugar, comer, dormir. Cada escena va dirigida a producir un pequeño efecto. Todas están equilibradas entre sí desde el punto de vista de su duración.

La tarea de la música consiste en mantener al film alejado del habitual romanticismo dulzón, sentimental y humorístico de las imágenes de niños que presentan las revistas. No debe mostrarse ni conmovida ni jocosa. Su escala de sentimientos debe contener elementos que la música no asocia habitualmente con el mundo infantil: auténtica seriedad, como la que manifiesta el niño al jugar, tristeza, nerviosismo e incluso histeria, pero todo esto de una forma suelta, ligera y en cierto modo intrascendente. Sobre todo, la música no debe mostrar condescendencia hacia los niños, ni intentar convertirlos en el objeto de las bromas de los adultos, y tampoco congraciarse con ellos recurriendo a un falso lenguaje infantil del tipo de «¡Ay, ay, ay; pero mira quién viene aquí!»

Desde el punto de vista musical se imponía la forma de la *suite*, es decir, nada de una gran forma musical profundamente elaborada con transiciones y eventuales *leit-motives*, ssino una serie de breves fragmentos claramente definidos y perfectamente diferenciados de los que cada uno constituye una unidad con un principio y un final bien definidos.

El material musical bruto procedía de canciones infantiles americanas *(nursery rhymes)* como *Strawberry Fair*, *Sourwood Mountain*, *Little Ah Sid* y otras. Su simplicidad y su ámbito asociativo corresponden al tema. Al mismo tiempo, se pretendía demostrar que mediante un proceso estructurado se podía hacer una música matizada, no convencional

[2] *Grapes of Wrath*, film de John Ford estrenado en España con el título *Las uvas de la ira*, 1940. *Forgotten Village*, film de Herbert Kline, basado en un guión de Steinbeck y con música de Hanns Eisler, 1942. (N. del T.)

y libre, utilizando para ello los materiales más simples, sin necesidad de disfrazarlos ostentosamente.

La partitura se compuso para siete instrumentos solistas: flauta, clarinete, fagot y cuarteto de cuerda. La escritura es afiligranada, al estilo de la música de cámara; en ella los instrumentos ocupan alternativamente el lugar principal, pero no existe una polifonía elaborada. Armónicamente no se superan jamás los límites de una tonalidad basada sobre una multitud de grados.

He aquí algunos elementos característicos de esta composición: una breve introducción *allegretto* proporciona el tono de base durante el genérico. Contiene ya una canción infantil, pero que, como sucede a menudo, no es interpretada desde un principio por la primera voz. La vaga transparencia de la canción en el tono medio del fagot contribuye a crear este carácter introductorio. En la segunda parte de este breve fragmento la canción infantil se convierte en melodía, pero es interrumpida inmediatamente, utilizando para ello sus notas finales. El fragmento siguiente, que acompaña a una voz que recita algunos versos de Withman, es, desde el punto de vista de la composición, una breve coda de la introducción, pero a la que se añade el comienzo de una nana que, por el momento, no se continúa.

La primera «frase principal» es un *allegro assai* que acompaña una escena de patio de juego. La música no ilustra los juegos, sino que tiene el carácter general de un alegre bullicio. Liberada de la obligación de seguir fielmente a cada una de las imágenes, se aproxima a la estructura de una sonatina que no se desarrolla. Un «tema cantable» se desgaja con evidente nitidez.

La frase siguiente se aproxima más a la imagen. Los niños pintan los juguetes y hacen trabajos manuales. Su actitud es reflexiva y laboriosa. La música imita esta actitud con un pequeño y esmerado *fugato*.

Luego los niños transportan unas piedras pesadas. La música conserva el tema del *fugato* y se sirve de él para expresar el esfuerzo recurriendo exclusivamente a medios propios de la composición. Al final los niños pelean entre sí: la música reproduce entonces el gesto de los empellones.

La secuencia más larga, de casi cuatro minutos, es un popurrí de detalles de juego. La música se plantea el problema de introducir la uniformidad en esta diversidad. Está construida a la manera de una introducción, canción infantil con tres variaciones y coda. Aquí se aplica por una vez al film una forma procedente de la música autónoma.

En una de las escenas siguientes se lava a un perro. La idea dramática principal es la de añadir a esta escena una composición que evoque el canturreo que acompaña a un trabajo mecánico, aunque en realidad ninguno de los niños esté tarareando. La música no deriva, por tanto, de una descripción naturalista de la acción, sino de la actitud que ésta manifiesta. Sólo una breve introducción hace referencia al perro que se debate. Un *pizzicato* de las cuerdas (casi al estilo de un banjo) y un clarinete citan una canción infantil que acompaña al lavado del perro. Esta cita se desarrolla ligeramente, y luego se invierte la segunda estrofa. Al son de una nueva coda, el perro, liberado, se sacude.

Los niños alimentan a unos minúsculos ratones recién nacidos: lo hacen con infinitas precauciones. La música se atiene a esta prudencia y a nada más: es un fragmento rápido, en un registro elevado, que evoca los gritos agudos y plañideros.

Juegos de pelota y transición a un grupo que pinta del natural un caballo. La acción juguetona y regular se refleja en una forma lúdica, un canon inspirado en una canción

infantil. El canon está llevado de tal manera que mantiene la sincronía con la secuencia de la pintura.

Final: visita a una granja. Al principio los niños contemplan diversos animales. La música es de carácter pastoral, más orientada hacia el paisaje que hacia la acción. Desde el punto de vista dramático, la música desempeña aquí una función meramente decorativa. Al final, un obrero agrícola que conduce un tractor, al que va enganchado un pequeño carro, lleva a los niños a través del campo. La cámara muestra el tractor como si se tratase de una máquina gigantesca. La música abandona aquí su carácter infantil. En contraposición a la escena pastoral, lo asocia con un tanque y con la guerra. Se hace grave y adusta, al tiempo que airada, y suspende el estilo de toda la composición precedente.

En contraste con el carácter de *suite* de las escenas infantiles, las *Escenas de la Naturaleza* ofrecían una oportunidad para presentar soluciones musicales más elaboradas y más complejas. La ausencia de acción y de elementos humanos, de los que se hubiera tenido que ocupar la música, deja a ésta un campo de acción más amplio. Por otra parte, y debido a su soltura y su libertad, estas secuencias de imágenes no aglutinadas por un contexto dramático exigen el apoyo de unas formas musicales articuladas. Esto provoca el riesgo de la falta de relación: una vez lanzada la música corre el peligro de no tener más punto de referencia que ella misma y de resultar sobrevalorada. Se intentó obviarlo de la siguiente manera: conservando plenamente su independencia formal —que, claro está, venía motivada por la estructura de la imagen—, la música debía seguir todos los detalles del desarrollo de las imágenes y de los cambios de posición y movimientos de la cámara. La autonomía de la música se compensa a través de su tendencia a alcanzar la exactitud de un dibujo animado en su tratamiento sincrónico de los diferentes elementos visuales. La distancia existente entre las formas musicales independientes y la imagen se adapta a los cánones cinematográficos a través de la proximidad y la precisión de sus detalles. No se trata de un divertimento formalista: todo film de ficción comporta escenas de la naturaleza reales o virtuales que se siguen iluminando con un relleno de impresiones tratadas a la manera de un *leit-motiv*. De ahí que parezca particularmente necesario indicar el camino hacia unas soluciones mejor adaptadas.

Intervienen cinco formas musicales de dimensiones importantes: invención, «adaptación de una coral», *scherzo* con trío, estudio y final de sonata. El compositor ha intentado dificultar su labor dramática utilizando la técnica dodecafónica. Todo elemento de la imagen, por ejemplo, el derrumbamiento de un iceberg o el desplazamiento de un barco cuya proa rompe los bloques de hielo, debe responder simultáneamente a varias exigencias:

— Como momento concreto de la forma musical, ha de tener un significado musical propio.
— Ha de armonizar con el sistema dodecafónico sin llegar a ser mecánico.
— Musicalmente debe sincronizar con el film y ser interpretado claramente con la máxima precisión.

Con respecto a las formas utilizadas, digamos solamente que la idea de la invención, la constante transposición de los temas a diferentes situaciones, es suscitada por la imagen que presenta un «tema», la formación de un glaciar, desde diferentes perspectivas y en cierta forma desde diferentes niveles. La adaptación de la coral está sostenida en toda su extensión por un *cantus firmus*. El estudio está compuesto para dos violines solistas con acompañamiento

de orquesta: su movimiento representa una tormenta de nieve. Sonata: durante la exposición, unos glaciares petrificados que se desploman durante el desarrollo. La repetición muestra el «resultado» del acontecimiento: una bahía llena de pedazos de hielo.

La instrumentación se inspiró en la idea del «frío» que emanaba de las imágenes. Junto a una orquesta de cámara (flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón, percusión, cuarteto de cuerda y contrabajo solista) se utilizó un piano eléctrico y un novochord. Los instrumentos eléctricos no se trataron, como suele suceder frecuentemente en los estudios, como simples instrumentos de relleno, sino como solistas. En algunas ocasiones hay dúos entre ellos, una auténtica labor de filigrana a dos voces con acompañamiento de orquesta. Se hizo amplio uso de la frialdad y la agudeza que caracterizan su estilo en figuras como trinos, mordientes, apoyaturas y trinos encadenados.

Las soluciones empleadas en los *Noticiarios* eran diametralmente opuestas. Aquí se intentó la máxima flexibilidad formal: la música se adapta sin reservas a la imagen, y el resultado de ello es su forma, la improvisación. El horror de una ciudad bombardeada desde el aire —la simple idea de hacer música sobre semejante tema es discutible, pero, no obstante, inevitable, si se tiene en cuenta el uso imperante— está en abierta contradicción con las formas musicales autónomas. Si puede hablarse de una forma, es la existente en las propias imágenes. Se muestra un sinnúmero de detalles, a veces de unos pocos segundos de duración, que representan las múltiples formas del espanto. La música se sobresalta junto con la imagen, cambia incesantemente de carácter, no se permite un instante de respiro y mantiene su incoherencia exclusivamente a través de los contrastes.

En las *Secuencias de films de ficción*, el problema se planteó fundamentalmente de forma que el mismo material visual iba a servir de base para probar diferentes soluciones. Para cada secuencia se compusieron, pues, varias partituras, basadas en diferentes ideas músico-dramáticas. Este procedimiento obedecía al hecho de que se trataba de secuencias de films que habían sido terminados hacía tiempo, y que ya contaban con una música, por lo que cada solución era una solución alternativa. Al mismo tiempo el problema derivaba de consideraciones objetivas. Un film de ficción, en el que cada momento tiene o debe tener un «sentido», una idea, ofrece un campo más vasto a la interpretación dramática, mayor variedad de las posibles actitudes hacia ese sentido, que un film sobre la naturaleza en el que se muestran una serie de hechos sin ninguna pretensión de significado. Se trataba de explorar los límites de esta variedad dramática.

Escena de *Grapes of Wrath* que introduce una de las secuencias más largas: el viento corre entre las abandonadas casas de los *dust-farmers* [3]. Levanta el polvo que los ha hecho partir expulsados de allí, junto con papeles y latas de conserva, basura, lo único que los antiguos habitantes habían dejado detrás de sí. Desde el punto de vista formal-musical, la escena tiene carácter introductorio (23 segundos); conduce hasta un «umbral» en el que comienza la primera secuencia musical sustantiva: la marcha de la familia Joad hacia el Oeste, en un camión lastimoso y sobrecargado.

La escena del viento está musicalmente elaborada de tres maneras diferentes. En primer lugar, un efecto de ruido sin musica: se trata simplemente de reproducir los sonidos naturales de la imagen. En segundo lugar, una introducción

[3] «Dust farmers», en inglés en el original: Los colonos del polvo. (N. del T.)

larghetto, que lamenta la desolación expresada por la escena y que en cierta forma señala esta desolación como diciendo: «Mirad esto». Al subrayar la significación se abandona la imitación de lo que sucede en la pantalla: en la partitura no hay viento, pero tampoco hay una banda de ruidos. La percepción del viento es solamente visual, lo que intensifica la impresión de abandono. Finalmente es la orquesta la que reproduce el viento. Se atribuye una mayor importancia a la brillantez de la exposición musical: se trata de superar, de «corregir» al viento natural, ya que la función del «viento» musical no puede ser otra. Al mismo tiempo se consigue la máxima sincronía de la música con los más ínfimos detalles de la imagen. Pero el viento que la música compone es un «sistema de acompañamiento», sostenido por una melodía que corre a cargo de la flauta, melodía que, como en la segunda solución, «expresa» la escena; pero, claro está, con mayor lirismo. Esta tercera solución pareció la más adecuada. Cabe imaginar otras soluciones; por ejemplo, una de carácter fundamentalmente agresivo que considerase la escena como una catástrofe social y que manifestase su protesta.

El contraste entre una música «que trata» sobre un acontecimiento, distanciándose de él, y otra que extrae sus motivaciones de este mismo acontecimiento, corresponde a las actitudes fundamentales de la música hacia el film, pero da lugar a las más diversas variaciones, y siempre se puede concretar de manera alternativa. Un ejemplo más en el que se ve cómo los dos métodos, en vez de oponerse el uno al otro mecánicamente, se imbrincan e incluso se crean el uno al otro: pensemos en el viaje de la familia Joad hacia el Oeste. La solución naturalista-sincrónica se convierte en una «estilización» precisamente porque la música acompaña minuciosamente cada fase del viaje, ya que la imitación se realiza con recursos estrictamente musicales, cuya aplicación consecuente da lugar al nacimiento de un principio formal específico. La obstinada imitación de la imagen por la música se convierte entonces en expresión: la expresión de la activa superación del obstáculo. El «fragmento de carácter» resultante podría ser interpretado incluso como música de concierto. La solución opuesta, distanciada, analiza una experiencia vivida durante la proyección del film. El espectáculo del viejo automóvil, cargado hasta los topes con las miserables pertenencias de la familia, provocaba a menudo la risa del público. La segunda solución intentaba oponerse a esto. La música subraya el hecho de que esta miseria no tiene solución, el carácter desesperado de la lucha de los seres humanos contra el cataclismo, la catástrofe social y finalmente la voluntad encarnada en esta familia de aguantar y de sobrevivir a las penalidades.

Análisis detallado de una secuencia

A fin de dar una idea concreta del trabajo de composición realizado en este proyecto, vamos a proceder al análisis musical detallado de una de las secuencias. Esta pertenere a la partitura *Las catorce maneras de describir la lluvia* (op. 70). Como esta partitura es la más elaborada y la más rica del proyecto, va a proporcionarnos el material idóneo para este examen. Es una composición dodecafónica compuesta para el conjunto empleado por Arnold Schönberg —al que va dedicada la obra— en su *Pierrot Lunaire:* flauta, clarinete, violín (o viola), violoncelo y piano. Se trataba de probar en el film el material más avanzado y la correspondiente y compleja técnica de composición. El film sobre la lluvia era un estímulo a semejante empresa, tanto por su carácter experimental como por la lírica expresión

de muchos de sus detalles, que no desdice, sin embargo, del tratamiento objetivo del conjunto. Al mismo tiempo se utilizaron todas las soluciones músico-dramáticas imaginables: desde el naturalismo más elemental de la descripción sincrónica de los detalles hasta los más extremados efectos de contraste, en los que la música, más que seguir la imagen, la comenta. El conjunto consta de catorce fragmentos, de los que algunos están someramente hilvanados, mientras que otros se unen constructivamente. Al principio y al final se ha colocado un monograma al estilo de una fermata.

Para el análisis hemos escogido el segundo fragmento (cuya partitura se incluye en las páginas 193 a 200 del presente libro). La idea expresada por la imagen es: viento y comienzo de la lluvia. La concepción dramática de esta secuencia es extremadamente simple; consiste en la precisa y sincrónica imitación de los procesos visuales. Pero los recursos musicales de esta imitación son extremadamente diferenciados.

Imagen para los compases 43-45: Plano panorámico (43-44): antes de la lluvia, una cortina de nubes cubre la ciudad, se levanta un viento suave. 45: detalle; el viento agita las ramas de los árboles. La música entona una idea recurrente, a la manera de las estrofas corales, reconocible en las terminaciones en forma de tresillos (cf. ejemplo), en el que se completan mutuamente la flauta, el clarinete y el violoncelo, mientras que una figura de trinos interpretada por el violín reproduce, imitándolo, el ruido del viento.

En los compases 45-46 la agitación de las ramas se traduce por una «contestación» del piano —fundamental también para todo el fragmento—, que, desde el punto de vista de la forma musical, significa algo así como una consecuencia de la estrofa coral. De esta manera, la forma del film determina la forma musical hasta en sus menores detalles.

En los compases 47-52 la imagen vuelve de nuevo al plano panorámico. El viento se hace más violento, se pueden percibir sus efectos en todos los detalles. La música continúa la primera frase coral y amplía la estrofa durante cuatro compases, mientras que la figura del violín interviene antes del *cantus firmus*, como sucede a menudo en el tratamiento habitual de la coral.

En el compás 49 el tema de la coral pasa al violín, y la figura del viento, a la flauta: el modelo subyacente ha experimentado ya muchas variaciones. En el compás 51 se repite la «contestación» del piano para un primer plano de detalle de una ráfaga de la tormenta; en el compás 52 se combina con el viento: un golpe de viento arranca un toldo de lona. Este motivo visual continúa durante la tercera «intervención de la coral» (compases 53-56) bajo la forma de una entrada explosiva del violín en su más agudo registro, y que en relación a las dos primeras tiene el efecto de una conclusión. El ritmo complejo del sistema de acompañamiento (piano y violoncelo) refleja el ritmo «sincopado» y racheado de la imagen.

El siguiente período musical (57-62) acompaña a elementos visuales de corta duración: hojas caídas que nadan sobre la superficie de un estanque. La música tiene carácter de transición bastante parecido a una cadencia interpretada por la flauta. Y en ese punto, como en la resolución clásica de un motivo, el motivo del viento, que antes había sido «desarrollado» por el violoncelo y había adoptado una forma de escala, es recuperado y ampliado como «resto» por el violín, obteniéndose así una continuación lógica de la conclusión. El objetivo de este tratamiento no era el de atenuar los contrastes bruscos, sino el de separarlos unos de otros y relacionarlos.

El compás 63 corresponde a un momento importante de
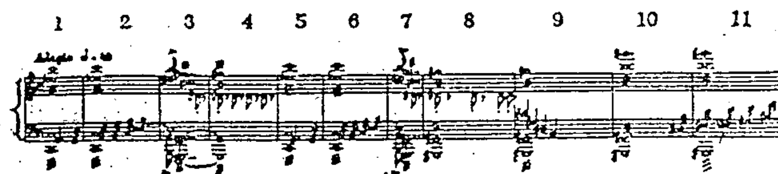
la imagen: caen las primeras gotas de lluvia. Su imitación, de una rigurosa simplicidad, en semitonos emparejados interpretados al piano, introduce un nuevo tema, que domina durante el resto de la secuencia. Pero el acompañamiento se realiza en notas blancas, al estilo de una coral, y corre a cargo del clarinete y del violoncelo; a continuación el violín reanuda el tema del viento, mientras el violoncelo repite el nuevo tema en *pizzicato*. En el compás 70 el tema vuelve al piano y se resuelve en negras aisladas. En el compás 73 las gotas han dejado de caer, y se puede ver otra vez el estanque y las hojas. La música vuelve, lógicamente, al período de la cadencia de flauta, pero la divide entre el clarinete, la flauta y el violín; este último lleva de nuevo (76) a la «resolución del motivo».

A partir del compás 77 se crea un evidente efecto de conclusión. La imagen: cielo muy gris, inmóvil, cuajado de nubes de lluvia. La música, planeando muy por encima de las armonías, parada, por así decirlo, deja oír una melodía de violín, cuyas notas blancas recuerdan a su vez a la forma de la coral. El carácter profundamente reflexivo de esta escena se obtiene principalmente a través de la forma de escritura. El violoncelo y el piano tocan al unísono, pero de tal forma que lo que se produce no es una intensificación del sonido, sino una coloración especial del mismo.

En el compás 81 comienza a llover intensamente por primera vez. La música se apresura a llegar al final. Reanuda el nuevo tema del piano del compás 63, pero no tiene ya tiempo de elaborarlo minuciosamente, sino que lo interpreta en un movimiento simple y casi sin pausas. El acompañamiento, además de un resto de armonías profundas que desaparece inmediatamente, consta del trémolo del violín, cuya sonoridad se acerca a la de un ruido. En los dos últimos compases interviene el violoncelo, con una alusión a la figura de la coral.

La forma musical de la secuencia no corresponde a ninguna de las categorías habituales. La incesante intervención de las entonaciones de la melodía en notas blancas hace pensar en el acompañamiento de una coral; las figuras igualmente constantes del violín, en un estudio. A pesar de todo el sentido de la secuencia, no corresponde a ninguno de los dos esquemas. Se parece mucho más al espíritu de la exposición de una sonata, sin respetar el orden exterior de ésta. En el capítulo técnico se planteaba la exigencia de separar y emancipar de su esquema formal original características tales como el tema, la transición, la fase secundaria, el grupo de notas finales, la resolución del tema, etcétera. En esta ocasión se hizo un intento en este sentido. Así, la caída del primer período principal (53-56) tiene claramente el carácter de una conclusión temática, sin que haya sido precedida por nada semejante. O también, el final que comienza en el compás 81 da la impresión de llevar a su conclusión un proceso completo, mientras que este proceso no ha tenido lugar. Estos efectos se deben al hecho de que se ha conservado el trabajo de detalle de la técnica clásica de la sonata, y especialmente el que se caracteriza por la mayor economía de los motivos y por la constante variación de los mismos, mientras que en lugar de la arquitectura tradicional, la organización ha estado sometida a las exigencias de la imagen.

Finalmente deseamos destacar la economía de los recursos musicales. A pesar del trabajo afiligranado al estilo de la música de cámara se ha evitado todo lo superfluo, todo lo que no fuese inmediatamente necesario para la exposición de la idea musical. La manifestación externa más evidente de esta forma de proceder es que, tratándose solamen-
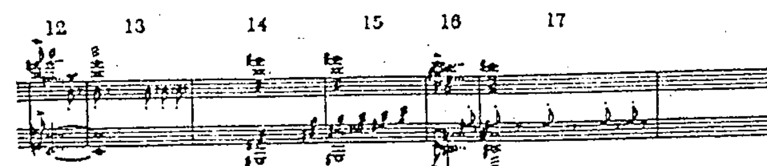


te de un quinteto, es rara la ocasión en que todos los instrumentos intervienen a la vez. Esta economía es especialmente indicada en el caso de la música de cine. Lo superfluo, los adornos y los rellenos constituyen esa atmósfera musical turbia que contradice profundamente la misma esencia del cine.

Ejemplo contrario.

Para poder contemplar el análisis técnico-musical de la secuencia de la lluvia en su verdadera perspectiva, es necesario contrastar el procedimiento de composición descrito con la práctica. Por este motivo comentaremos brevemente un ejemplo inverso. A fin de que la comparación permanezca dentro de los límites de unas magnitudes mesurables, descartamos el campo de la música de cine comercial y recurrimos al libro de Sergei Eisenstein sobre teoría y estética que incluye como anexo una composición que es considerada por una autoridad como Eisenstein como un modelo de correcta utilización de la música en el film. Se trata de un breve fragmento de Prokofiev que acompaña a una secuencia del film *Alexandr Newsky*.

Evidentemente este fragmento estaba destinado a subordinarse a la imagen en todos sus aspectos; no se plantea en él ninguna exigencia de composición autónoma. Esta es la causa de que no se comente desde el punto de vista de la crítica musical, sino exclusivamente desde el punto de vista dramático-funcional.



La idea de base es la del parecido, no la del contraste. Eisenstein construye diagramas de la composición de la imagen, del «ritmo de la imagen» y del «movimiento» de la música. Considera que ambos son idénticos.

«Superpongamos ahora los dos gráficos. ¿Qué encontramos? Ambos gráficos de movimiento corresponden exactamente, es decir, que encontramos una completa correspondencia entre el movimiento de la música y el movimiento del ojo sobre las líneas de la composición plástica.

»En otras palabras, el movimiento que fundamenta las estructuras plásticas y las musicales es exactamente el mismo» [4].

En el capítulo sobre estética se indicaba ya que la identificación del ritmo musical y del ritmo de la imagen es discutible, ya que en las artes espaciales la noción de ritmo es esencialmente metafórica. El hecho de que se trate de una sucesión de imágenes en el tiempo no introduce ninguna variación esencial, ya que las representaciones gráficas de Eisenstein se refieren a cada imagen aislada, a cada plano, y en forma alguna a la relación temporal que pudiera haber entre ellas. Pero además, la insuficiencia de esta construcción analógica puede deducirse concretamente a partir de los ejemplos de Eisenstein. La semejanza, que es objeto de prueba en la representación esquemática de Eisenstein, no se da en realidad entre el auténtico acontecer musical

[4] *The Film Sense*, *op. cit.*, pág. 178.

y la secuencia, sino entre la *imagen de la notación* musical y la secuencia. Pero esta imagen de la notación constituye ya una fijación del movimiento musical real, la representación estática de algo dinámico. La semejanza entre la música y la imagen es una semejanza conceptual obtenida a través de la representación gráfica de la música, pero que no puede ser inmediatamente percibida como tal. Por este motivo es imposible que desempeñe una función dramática.

Ejemplos: En el plano V se muestra un derrumbamiento de rocas. La música (compás 9) «imita» el derrumbamiento mediante la descomposición de un acorde triple que en la partitura tiene efectivamente el aspecto de una curva descendente. Pero este «derrumbamiento» se desarrolla en el tiempo, mientras que en la pantalla el derrumbamiento permanece idéntico desde la primera nota hasta la última. Como el espectador no tiene la partitura a la vista, sino que se limita a oír la música, le resulta completamente imposible asociar la secuencia de notas con el derrumbamiento. Desde otro punto de vista, carece también de motivos para hacerlo, ya que el acorde descompuesto es una frase tan convencional y gastada que no provoca en absoluto la necesidad de que se le asocie con una imagen hasta cierto punto patética. La fórmula musical es tan gratuita que podría referirse a todo y a nada. La existencia de la necesidad de representar musicalmente los derrumbamientos de rocas es una cuestión relacionada con el plan inicial del film. Pero si se ha decidido así, es necesario que el proyecto se realice con suficiente precisión y rigor como para que no exista ninguna duda sobre la relación entre música e imagen.

Otra objeción se refiere a la cuestión del desarrollo de la secuencia de imágenes o de la música. Si se admite la exigencia de Eisenstein sobre la «correspondencia» entre imagen y música, el desarrollo musical debería «participar»

en el desarrollo del film. Esto quiere decir que, como se ha mostrado en el análisis de la secuencia de la lluvia, la música debería distinguir entre un primer plano y un plano panorámico, y que la evolución de los procesos dramáticos debería reflejarse en un desarrollo específicamente musical. Esto plantearía el problema de evitar que la música, que es esencialmente dinámica, vaya por delante del acontecer visual, cuya movilidad es más problemática. Paradójicamente, en el ejemplo de Eisenstein-Prokofiev sucede precisamente todo lo contrario. El film sigue adelante mientras que la música se queda anclada en su sitio. Así hay, por ejemplo a nivel de desarrollo, una clara diferencia entre los tres primeros planos y el cuarto. Los primeros dan cuenta de los detalles: éste muestra una amplia panorámica en la que se ve una columna de combate con dos banderas. Por el contrario, la música, en los compases 5, 6, 7 y 8, repite fielmente los compases 1, 2, 3 y 4, de forma que la exigencia de una estructura de la sucesión de imágenes adaptada a los procesos musicales, tan insistentemente preconizada por Eisenstein, queda sin efectos. En el plano IV, y siempre según Eisenstein, los dos estandartes son representados simbólicamente por cuatro corcheas (compás 8). Desgraciadamente esas mismas corcheas aparecían ya en el compás 4, plano II, aunque en éste resulte imposible ver un solo estandarte, pero, eso sí, hay un guerrero que enarbola una lanza. Si se busca con tanta pedantería la trasposición de los detalles de la imagen al pentagrama, lo menos que se puede pedir es que se mantenga estrictamente la pedantería y no que se practique aquí y se olvide allá.

A partir del VI plano se modifica el carácter de la imagen, que va avanzando a través de planos medios hasta los primeros planos. Del ambiente natural se desgajan visiblemente algunas figuras humanas y comienza a percibirse una
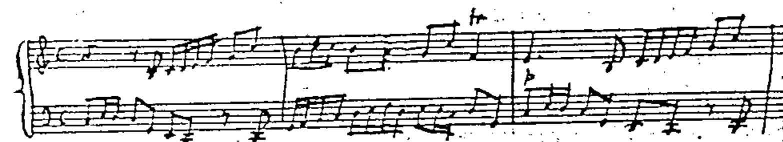
acción rudimentaria. La música no se da por enterada y continúa repitiendo la sucesión de tonos, que ya de por sí es extremadamente simple, y esto en la misma octava (sol contenido) que ya había rozado en el compás 3 y que había alcanzado definitivamente en el compás 10. Prokofiev se deja guiar por el principio neoclásico de la «impassibilité», la fría repetición de motivos musicales mientras progresa la acción, en tanto que Eisenstein, sin preocuparse en absoluto del estilo musical, emite por su parte una interpretación que hace referencia a la música descriptiva sin que haya nada en la figura musical que apoye semejante afirmación.

A pesar de esto, tampoco Prokofiev permanece fiel a su principio neoclásico, sino que se aproxima a la postura de Eisenstein en la medida en que la rígida repetición del modelo básico pretende ser una música que refleje un estado de ánimo airado, que es precisamente lo contrario de la rigidez, de forma que entre el carácter básico del material elegido y el tratamiento a que se le somete, existe una contradicción. Esta impasibilidad sería auténtica si contrastase con la vivacidad de la imagen, como sucede en algunas escenas de los ballets de Strawinsky, pero como Prokofiev se queda a mitad de camino, el resultado es que no hay ni impasibilidad ni música descriptiva romántica, sino solamente una desvaída e inexacta relación entre la imagen y la música. Algo parecido sucede con los elementos de base y la distribución de la música en esquemas y gráficos: los desarrollos son completamente desemejantes y faltos de relación, porque la música no se desarrolla.

Finalmente queremos señalar un malentendido fundamental de Eisenstein. Este sitúa toda la discusión en una esfera de argumentos estéticos altisonantes que no tiene nada que ver con la música inocente y utilitaria que Prokofiev, hombre dotado de un gran talento, ha compuesto para esta

secuencia sin esforzarse en absoluto. Eisenstein habla de esta música y de su relación con la imagen como si se tratase de uno de los problemas más difíciles de la pintura abstracta, en cuya fraseología siempre ha habido lugar para términos como curvas descendentes, contrapuntos verdes a temas azules, unidades estructurales y cosas semejantes. Es como cazar gorriones con un cañón. La música reproduce con tanta fidelidad los clichés más manidos de la música de cine de los viejos tiempos, que el concepto de estructura no tiene en ella ningún sentido. Los trémolos deben sugerir una tensión en la que ya nadie cree; un ritmo sincopado en corcheas que ya no llama la atención debe producir un efecto «marcial», y una serie ascendente de negras que culmina en un acorde triple debe ser «amenazadora» a pesar de que no abandona el perímetro de seguridad de la armonía ambiente. La música viene de la filmoteca y la nomenclatura del *Manifiesto* de Kandinsky [5].

[5] También hay que advertir aquí contra la poco crítica utilización de determinados términos que proceden de una semi-cultura musical, como, por ejemplo, los que se encuentran en el fomoso libro de Albert Schweizer, *Bach, el músico poeta*: «En la cantata de Navidad *Christum wir sollen loben schon*, núm. 121, muestra hasta qué punto está dispuesto a llegar en la música. El texto del aria 'Johannis freudenvolles Sprigen erkannte dich, mein Jesus, schon', se refiere a un pasaje del Evangelio según San Lucas: 'Y el hijo de Isabel saltó en su seno cuando esta oyó la salutación de María'. La música de Bach no es más que una serie de violentas convulsiones».



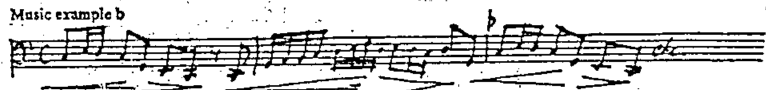
Cuando Schweizer describe los pasajes que cita de esta cantanta como «una serie de violentas convulsiones», olvida que estos pasajes pertenecen a un material musical común a toda la época de

Resultados

El «Film Musica Proyect» no era un proyecto de investigación. Por lo tanto no ha producido resultados desde este punto de vista, sino una serie de resultados y de experiencias artísticas.

Es evidente que se pueden agregar algunos experimentos sociológicos al trabajo del proyecto, como por ejemplo proyectando las secuencias de films de ficción primero con la música antigua y luego con la música elaborada en el proyecto, a diversos grupos de espectadores para estudiar después sus reacciones dentro de unas rigurosas condiciones de experimentación o intentando captarlas a través de cuestionarios y de entrevistas. Este tipo de investigaciones se salía fuera de las tareas encomendadas al proyecto. Por lo demás, solamente facilitarían una respuesta a la cuestión sobre la posibilidad de utilizar música moderna en el film atendiendo al efecto en las masas, a las probables reacciones del público. Con todo, valdría la pena poder determinar si la repugnancia de los espectadores hacia la música moderna no es más que una leyenda y si no adoptarían éstos una actitud favorable desde el momento en que esta música desempeñase debidamente su función dramática. Una prueba así podría contribuir a abrir una brecha en la praxis de la industria a la nueva música.

Bach y que se encuentra a centenares en su obra, en contextos completamente diferentes, sin la pretensión de expresar el pataleo de niños en los vientres de sus madres. Para reproducir este pataleo habría que interpretarlo así:



Interpretación romántica que apenas si sería tolerada por el más vanidoso de todos los directores de orquesta de provincias.

VIII. CONCLUSION

Si se propone la mejora de la función de la música en el film y la de su propia calidad, se corre el riesgo de despertar una justificada desconfianza. En el sector de la composición de música para el cine, que no es más que la cenicienta del grupo, sucede exactamente lo mismo que en todo el ámbito de la industria de la cultura: todos los que de alguna forma participan en ella, excepto los cretinos más destacados del *business*, conocen perfectamente las lagunas y no ocultan sus recriminaciones, pero toda tentativa de introducir cosas nuevas, incluso la más modesta, si no está de acuerdo con las tendencias dominantes de la industria, tropieza con las más desproporcionadas y a menudo incomprensibles dificultades, capaces de paralizar la voluntad más decidida. Y no hay que pensar en primer lugar en el dictado del jefe supremo; a él llegan solamente los casos extremos. Todo el que desciende al pozo de los leones está ya tan condicionado, tan resignado y tan apegado a la realidad, que todo conflicto patético queda excluido desde un principio. Los artistas saben que la mera referencia al «arte» despierta las iras de los ejecutivos, y que los imperativos del *showmanship* y del éxito comercial deben ser aceptados expresa y tácitamente como las premisas necesarias del tra-

bajo. Pero incluso en el marco de estas premisas, toda sugerencia de novedad que salga fuera de los cauces habituales tropieza con una serie de resistencias que no se pueden calificar propiamente de censura, sino como la fuerza de gravedad del sistema, el buen sentido común manifestado en miles de pequeños problemas, el respeto a una experiencia pretendidamente irrefutable o un capricho del destino. Es la pequeña guerra contra un sistema racionalizado y carente de fallas hasta el absurdo, la incompatibilidad total entre cualquier iniciativa individual posible y el poder hostil y desmesurado de la institución que quiebra toda voluntad de mejora; no se trata de la oposición del ejecutivo, que se limita a favorecer ocasionalmente este estado de cosas y a informar al artista recalcitrante, con una indescriptible crudeza, claro está, sobre las dimensiones de su falta de talento.

Son muchas las maneras de acomodarse a esta situación. Hay algunos —los que tienen más éxito— que se pasan al enemigo y aprueban lo que más detestan, ven en el apoyo masivo a sus films una garantía de su acierto y aseguran que todo, hasta lo más audaz, es posible a condición de que uno conozca a fondo su oficio, y con la ayuda de esta competencia inexistente ahogan una audacia que no poseen. Otros arman jaleo y se revuelven, se dicen enemigos del sistema y finalmente alumbran obras asombrosamente parecidas a las de los que tanto despreciaban. Aún hay otros —los intelectuales del mundo del cine— que son extremistas. Se trata, dicen, de una industria que no tiene nada que ver con el arte, y de todas formas la cultura está completamente acabada. Esta reserva mental general les permite prestarse a todo tipo de complicidades sin que por ello haya de sufrir su conciencia. Su escepticismo es mayor que el del hombre de negocios que no reflexiona. Plenamente conscientes de la superioridad de sus conocimientos, indican al ávido de novedades los cien motivos por los que han de fracasar sus sugerencias. Combinan el sarcasmo contra la ingenuidad del que sabe más que nadie, con el que dirigen contra el reformista, que se contenta con poner un remiendo cuando lo necesario es hacer un trabajo completo.

De la misma manera que no se puede negar la imbricación de la más insignificante de las lagunas con el sistema en general, tampoco cabe utilizar la crítica fundamental como bula para aquellos que prácticamente están de acuerdo con el sistema. El radicalismo irresponsable del rechazo sumario no es una enfermedad infantil, sino la debilidad senil de los que están cansados de resistirse en vano. Con una comprensión cuando menos igual de las razones de la absurda situación actual, y sin hacerse ilusiones de que el sistema pueda modificarse a través de tenaces y pacientes correcciones, debería intentarse colocar todos los engranajes posibles que permitan una corrección ulterior. Su conjunto no conducirá a la liberación del cine y de su música, pero proporcionará los modelos de lo que éste será una vez liberado.

Lo que importa es que nazca, aun al precio de conflictos diarios con las más miserables resistencias, una tradición no oficial del trabajo de creación con la que se pueda conectar más adelante. Porque el cine modificado no va a caer del cielo: su historia, que aún no ha comenzado, va a ser ampliamente determinada por su prehistoria. La inercia del material, que en tantos aspectos actúa como un freno, actúa, por otra parte, a despecho de los productores y de los consumidores, también a favor de la emancipación. La obligación de atenerse a la materialidad de una cosa, aunque sea la más indigna, lleva en sí un germen de verdad que termina por imponerse a todos los obstáculos. Este ele-

mento, que en la empresa de nuestros días permanece perdido y en el anonimato, debe hacerse consciente y ser activado por la consciencia.

Contempladas superficialmente, las deficiencias de la música de cine son de dos clases. Por una parte están las imperfecciones técnicas en su sentido más amplio: reliquias bárbaras de los primeros tiempos, irracionalidades no imprescindibles por parte de la administración y del sistema de trabajo, equipos y procedimientos atrasados que deben su vigencia al miedo a las nuevas inversiones a pesar de la notoria predilección por los inventos y los *gadgets;* en una palabra, todo aquello que en la música del cine se opone a un espíritu de progreso técnico. Por otra parte habría que considerar todas las fuentes de errores de carácter propiamente social y económico: el respeto al mercado, especialmente a un mercado de adolescentes y de niños que se limita a reflejar el mal gusto de sus mayores; la tendencia inconsciente al conformismo y a la aceptación de todo lo establecido en cualquier terreno, aunque se trate del problema más específico y distante de la composición musical; la profunda inclinación a la frustración, que en vez de proporcionar al consumidor en cada ocasión lo que es auténtica y sustancialmente nuevo, lo nutre con el sucedáneo de la infinita repetición de lo habitual. Las deficiencias de la primera categoría son corregibles y se corregirán, en cierta forma automáticamente, cuanto más aumente la racionalización del film: progreso considerado como «escobazo» a todo lo obsoleto y lo accidental. Las deficiencias de la segunda categoría son, por el contrario, incorregibles y destinadas a intensificarse más y más. Este es al menos el sentido de la crítica implícita del cine contenida en la utopía negativa de Huxley *Un mundo feliz:* el cine hablado ha sido superado por los films sensibles que, a través del contacto de las manos del espectador con unos pomos de metal, permiten que éste, al tiempo que ve y escucha, experimente en su cuerpo todas las sensaciones físicas evocadas por la imagen y no solamente paladee los besos de su estrella favorita sino que, además —como logro culminante—, pueda sentir todos y cada uno de los pelos de una piel de oso que aparece en la pantalla; pero a cambio, el contenido de estos films sensibles es estúpido y embrutecedor; más, si cabe, que el habitual en nuestros días.

Por muy verosímil que suene este pronóstico y por muy evidente que sea la antinomia entre la técnica de reproducción y el objeto reproducido, la situación se presenta sin embargo de una manera excesivamente simplista. Las deficiencias técnicas y espirituales no se pueden separar mecánicamente. Así, los fenómenos expuestos en el capítulo de estética bajo el epígrafe de «neutralización», que contribuyen en gran medida a conferir a la música de cine su carácter de *digest*, de algo que la maquinaria ha predigerido, y a ponerla al mismo nivel «intelectual» que todo el resto, no se pueden separar en modo alguno de la «técnica» de los procedimientos de grabación. Si esta última se modifica sensiblemente, esto puede afectar a la significación de la música. A la inversa, el aparente retraso técnico de la música del cine, que va desde el tabú que pesa sobre el nuevo material de composición hasta los privilegios de que disfrutan los practicones incompetentes, viene condicionado por la especulación sobre el gusto del público, por el hedonismo de «night club» de los dirigentes y por la peculiar estructura social de la industria, sin que haya ningún indicio de que el movimiento propio de las fuerzas productivas músico-técnicas haya intentado contrarrestarlos.

En el seno de las unidades de producción de la industria del cine nacidas de una concurrencia improvisada, el

espíritu y la técnica aparecen como extraños y su relación como una relación surgida de la más ciega arbitrariedad. Pero desde el punto de vista social mantienen un sinfín de relaciones, y si se contradicen mutuamente terminan por asimilarse e incluso por producirse recíprocamente. El desarrollo de la técnica afecta al espíritu en la misma medida en que éste afecta a la elección, la orientación y la inhibición de los procesos técnicos. Resulta tan imposible contraponer innovaciones técnicas a reformas de orden intelectual, cambios superficiales a cambios profundos, como comparar proposiciones propuestas «prácticas» con propuestas «utópicas». En un sistema petrificado y estacionario, la idea más sensata puede parecer pretenciosa y los bruscos progresos de la técnica pueden acercarnos a la fantasía más desbordada.

Repitámoslo: la intervención de la música en el cine debe ser una consecuencia de motivaciones de tipo objetivo. En principio no hay que tratar de insertar en el film fragmentos musicales a cualquier precio, ni inducir determinados estados de ánimo mediante la música ni utilizar música de relleno o composiciones prefabricadas al principio y al final del film.

Después de haber mostrado detalladamente cómo el hecho de tener en cuenta la manipulación del público y los efectos a conseguir estropea la música de cine, deseamos dejar muy claro que no existe una contradicción simple entre las exigencias objetivas y el efecto producido sobre el público, y que en lo que el público espera del cine hay también una parte de verdad. De la misma forma que bajo la presión del monopolio, el público no se ha convertido en una simple caja registradora de los «hechos y números» de éste, sino que, por el contrario, bajo un manto de comportamientos estereotipados siguen sobreviviendo la resisten-

cia y la espontaneidad, tampoco se pueden calificar de «malas» todas las exigencias del público y de «buenas» todas las opiniones del especialista. Por otra parte, la misma noción de especialista pertenece a ese mismo sistema que ha sometido el arte a la administración. La actitud respecto a la música de cine que aquí es objeto de crítica es precisamente la de «A la gente le gusta así, y si no todo esto no va a funcionar»; es decir, precisamente la actitud del especialista que considera al público como un «factor» y que siempre termina por engañarle. Someter la música de cine a unas exigencias objetivas equivaldría a representar los auténticos intereses del público frente a sus intereses manipulados, frente a los intereses de la clientela.

Así pues, hemos de admitir que el público experimenta la necesidad de que la música sea una antítesis de la imagen, una «fuente de motivaciones» de los procesos fotografiados. La industria tiene en cuenta esta necesidad legítima, pero abusando de la música para crear la ilusión de la inmediatez en aquello que nos es transmitido por mediación de la técnica. Esta función ideológica está tan próxima a la verdadera y auténtica, que resulta casi imposible enunciar un criterio abstracto que permita determinar cuándo la música desempeña un papel verdaderamente antitético o perjudicialmente sublimador. Asimismo, la necesidad del público engloba ambos aspectos: la digna exigencia de una música válida y la turbia necesidad de una evasión, y ninguna reacción aislada del público es susceptible de ser subsumida en una u otra categoría. El único método objetivo consiste en determinar en cada ocasión, a partir de la función y de la naturaleza de la música, hasta qué punto cumple ésta su cometido o hasta qué punto su humanidad se limita exclusivamente a disimular lo inhumano.

Más concretamente, señalemos que la música no ha de

identificarse con el acontecimiento ni con su atmósfera, sino que puede distanciarse de él y referirse a la significación general. Pero esta referencia de la música a la significación general no es tampoco una panacea —porque precisamente ahí puede residir el engaño—. La corrección o incorrección de ambas actitudes depende del objeto con el que la música se identifique, y quizá depende en mayor medida de que esta identificación —por ejemplo con la desesperación de los personajes del film— se haya conseguido realmente o haya sido reemplazada por unos clisés que atemperen esta desesperación adaptándola al código de las emociones permitidas. Hay una cosa en la que se reconoce que el público tiene razón: lo que desde nuestro punto de vista ha sido designado como música «sin relación», para el público significa siempre aburrimiento. Sólo habría que añadir que actualmente casi todo lo que produce la industria de la cultura es objetivamente aburrido, pero que los consumidores, manipulados por la psicotécnica de los estudios, están desconectados de la conciencia del aburrimiento que experimentan.

En la práctica actual se planifica el efecto que se va a producir en el público, pero no la obra en sí. Esta relación debe invertirse: hay que planificar la obra sin hacer concesiones al efecto; solamente entonces el público recibirá lo que le corresponde. La auténtica planificación tiene dos aspectos fundamentales: la relación entre el film y la música y la forma de la propia música. Hoy en día la música imita el acontecer de la pantalla, la imagen, mientras que cuanto más ciegamente se intenta asimilar ambos medios de expresión, tanto más se separan. Lo que habría que hacer sería establecer entre ambos una fecunda tensión cuya medida fuese el contenido dramático, el desarrollo de una significación que contenga en sí misma la imagen, la palabra y la

música como elementos netamente contrastados y, precisamente por eso, íntimamente relacionados entre sí.

El empleo inteligente de la música en el cine presupone un verdadero trabajo de equipo. Solamente se puede obtener una forma de cine inteligentemente organizada si el compositor coopera plenamente desde el principio de la fase de planificación, si formula sus propias ideas y se defiende contra toda pretensión extravagante o banal en vez de limitar sus funciones a las de la pura ejecución.

Si atendemos al estado en que actualmente se encuentra, la música debe alejarse del cine y, al mismo tiempo, aproximarse más a él. Debe estar más cercana en la medida en que debe ser algo más que un estímulo añadido según el esquema de «farsa con canciones y bailes», como si en cierta forma se tratase de un manjar adicional en una comida, de una «atracción» suplementaria; por el contrario, debe referirse en todo momento al sujeto, contribuyendo a su definición. Más alejada en el sentido de que no debe imitar automáticamente, pero sobre todo no debe disminuir, a través de la creación de «atmósfera», la distancia entre el espectador y la imagen, sino que, por el contrario, gracias al factor de inmediatez que ha de caracterizarla hasta en las realizaciones más objetivas, debe hacer más patente la mediatez y la distancia de la acción y la palabra fotografiadas e impedir la confusión entre la copia y la realidad, confusión que es tanto más peligrosa cuanto mayor sea la semejanza entre ambas.

La música de cine debe ser elevada al nivel técnico de la producción, y no sólo al de la reproducción. El contraste entre los procedimientos electrotécnicos modernos y los vestigios del más torpe romanticismo utilizado como sustancia musical, es grotesco. La música se parece hoy a esos muebles de peluche que ningún director se atrevería a pre-

sentar ante el público sin temor de incurrir en el ridículo. El cine ha alcanzado la fase del monopio sin haber pasado por la fase de competencia. Esto se manifiesta en su música de una forma particularmente funesta. Para conferirle la más modesta calidad habría que recuperar de alguna forma el sistema de competencia, que en sí es muy discutible; habría que permitir el libre juego de las fuerzas, aunque en otras partes hace ya tiempo que es considerado como sumamente sospechoso.

La objeción principal de la industria del cine en contra de las innovaciones sustanciales es el resultado comercial, pretendida legitimación protocolaria de la voluntad del público. Bajo las actuales circunstancias resultaría ingenuo explicar a los potentados que lo que importa no es el dinero, sino el arte. Pero lo que se puede hacer es poner en duda la misma idea de *«it's non commercial»*. Para ello habría que argumentar que nunca se ha realizado seriamente y a gran escala la prueba en contrario: la tesis de *«it's non commercial»* ha llegado hasta el punto de impedir que se comprobase si realmente la otra música no era comercial o si lo que sucedía era precisamente lo contrario, es decir, que al acabar con el aburrimiento universal resultase incómoda, incluso en términos de éxito comercial, para los departamentos de la vieja escuela. Recordemos solamente la música de Edmund Meisel para *El acorazado Potemkin*. Meisel era un compositor de talento modesto, y su partitura no era ciertamente una obra de arte. Pero en cualquier caso era, para aquella época, *«non commercial»*, había huido de los clichés neutralizantes y había conservado un cierto vigor, aunque susceptible de ser calificado de ligeramente grosero. Pero no se puede decir que su agresividad haya perjudicado el efecto producido sobre el público, antes al contrario, lo ha intensificado. También se ha visto que en los

casos excepcionales en que se permitía que accediesen al film compositores verdaderamente serios, no se declaraba el pánico entre el público, aunque en parte esto obedecía al hecho de que el pánico se había apoderado previamente de los compositores, de forma que ya no se atrevían a arriesgar nada. Pero antes de que se realice en el seno de la gran industria y de su aparato de distribución un experimento a gran escala con una música verdaderamente audaz, compuesta por un artista y elaborada según un plan dramático, sin la reserva mental de que está exclusivamente destinada a los «intelectuales», la afirmación del carácter no comercial en el cine de una música decente y vanguardista carece por completo de sentido y no sirve más que para encubrir la pereza, la negligencia, la ignorancia de los privilegiados y el repugnante culto a lo mediocre.

La nueva música podría, en efecto, resultar «llamativa», pero solamente en un film fundamentalmente diferente y alejado de la estandarización. Precisamente en la empresa cinmatográfica de nuestros días el argumento habitual de la industria de que la nueva música resulta invendible se desmiente a sí mismo: en la producción actual de films, la música interviene como elemento sustancial en tan pocas ocasiones, que su empleo rutinario hace prácticamente indiferente el que la música sea de tal o de cual tipo. Si el espectador medio apenas presta atención a la música, es muy poco probable que tome conciencia de su grado de modernidad. Por supuesto que esto no pretende ser un argumento a favor de la inclusión de la música moderna en la empresa actual, sino precisamente lo contrario: sería excesivamente fácil la réplica de que —ya no importa qué tipo de música se emplee— podía prorrogarse tranquilamente el actual estado de cosas e incluso que la mera tolerancia por parte de la empresa hacia la música «radical» supondría

automáticamente su deshonor. Pero en cualquier caso estas consideraciones contienen ya una confesión implícita de que no está demasiado lejos la idea de «veneno para taquilla» *(poison for the box office)*. Y si se ha mantenido la opinión de que hay que introducir cuantas innovaciones sean posibles en el marco de lo establecido, innovaciones que podrían ser de provecho para el cine una vez que éste se modificase desde sus principios, esta exigencia se referirá a buen seguro a la experimentación de nuevos recursos y técnicas musicales, aunque éstos no puedan desempeñar por el momento su función propia y ni siquiera sean susceptibles de aparecer como tales.

Sea cual sea el material con que opere, la música de cine debería ser específica, creada a partir de las condiciones particulares de cada realización, y no debería ser sacada del cuarto de los accesorios en el sentido literal o figurado del término. Si un director rueda un film sobre la resistencia de la población en uno de los países atropellados por Hitler, pondrá un exquisito cuidado en que los discos selectores de los teléfonos sean exactamente iguales a los que habitualmente se emplean en el país en cuestión y en que el Führer de las SS lleve exactamente el mismo uniforme que imaginaron los usurpadores en Alemania. Como esta forma de autenticidad vive a expensas de la auténtica credibilidad en el sentido social y político, resulta ridícula y repugnante. No obstante, la música de cine no ha alcanzado ni siquiera este nivel. No se pide que vaya emparejada en cierta forma con las representaciones más triviales del sujeto —y mucho menos que exprese cualquier realidad ideal—. Se practica como si el realizador que acabamos de mencionar vistiese a su hombre de las SS con un uniforme de guardacostas americano que tuviese precisamente a mano en ese momento. En

este terreno, recurrir a lo que está más a mano se confunde con lo mejor.

Dicho de otra forma, la música de cine se ha quedado incluso por debajo de los estandard del *make-up*, que no valen para nada, sin que esta permanencia por debajo de lo peor le haya servido en lo más mínimo para representar algo mejor. Es posible que los enérgicos rostros de no importa qué héroes de guerrillas hollywoodianos sean falsos, pero resulta aún mucho más falso acompañarlos con una música de baile de máscaras de 1880. Antes de que pueda hablarse de una liberación de la música de cine tienen que haberse disipado esa atmósfera musical de la época de las diligencias. Por supuesto que esto no significa que para rehabilitarse la música haya de incurrir en todas las tonterías del positivismo de la imagen y que las bandas de las SS tengan que empezar a vociferar precisamente la última canción de moda entre los nazis, aunque esta fidelidad hubiese contribuido a elevar el nivel intelectual del film de Chaplin sobre Hitler. Pero solamente cuando la música dé muestras de un exacto conocimiento de cada secuencia por separado y de la toma en consideración de la función particular de ésta, solamente entonces podrá esperarse una mejora de la música del cine. La exigencia más importante dentro del actual estado de cosas es la ruptura del automatismo de las asociaciones, que consiste en que para una secuencia dada se recurre siempre al mismo tipo de música ya familiar según el esquema *«let's have some...»* [1] Si consigue sustraerse a esta coacción, hasta la música más infame será mejor que otra más hábil que se someta a ella.

Intimamente relacionada con esta última está la exigencia de no reconocer ninguna de las «reglas de experiencia»

[1] «Let's have some...», en inglés en el original: «Y ahora un poco de...» (N. del T.)

de la música de cine sin haberla sometido a un previo exa-
men. Allí donde no existe una experiencia verdadera, es di-
fícil que esté sometida a regla alguna. Y ni siquiera se pue-
de hablar de un desarrollo consecuente, progresivo y correc-
tor de las prácticas habituales. Las reglas aprobadas no son
más que las definiciones que limitan el horizonte musical
de los departamentos. El martirio del compositor en su tra-
bajo concreto consiste en tener que lidiar con ellas. Y no
hay que hacerse ilusiones sobre la pretendida fuerza de la
personalidad que tendría que imponerse a la industria cine-
matográfica. Pero a pesar de todo la situación del compo-
sitor frente al sano sentido común no es del todo desespe-
ranzada. Existe cuando menos un terreno en el que la volun-
tad del filisteo y la del artista pueden medirse durante un
corto trecho: es el terreno de lo técnico. Quien haya visto
a una orquesta recalcitrante que tiene que interpretar una
partitura audaz y moderna bajo la batuta de un director que
le resulta antipático y sospechoso desde el punto de vista
intelectual, una orquesta que tiene que luchar con sus pro-
pios prejuicios pero que le aplaude sin reservas desde el
momento en que se da cuenta de que el director conoce la
partitura con la misma precisión y que es capaz de reprodu-
cirla con la misma exactitud que si se tratase de una parti-
tura tradicional y que, bajo su batuta, ésta cobra un senti-
do, quien haya visto esto sabe de qué lado están en el cine
las posibilidades para un compositor intransigente. El do-
minio del material como tal tiene un determinado peso es-
pecífico, aunque de acuerdo con su intención sea diametral-
mente opuesto a todo lo que la empresa tolera y fomenta.
Esto se nota principalmente en los músicos de la orquesta,
y en determinadas circunstancias la confianza puede llegar
a todos los niveles de la producción. El compositor respon-
sable podrá afirmarse en contra de la rutina en el momen-

to en que demuestre que sabe más que el practicón. Bien
es verdad que el concepto de saber es muy difícil de definir
de antemano: se refiere au na cierta familiaridad con los
aspectos prácticos y perceptibles de la música y también a
la facultad de «realizar». Claro está que esta competencia
en el aspecto material que provoca la confianza puede dege-
nerar muy rápidamente en estrechez profesional y finalmen-
te en sometimiento a la rutina. Pero en ella reside la única
posibilidad de imponer lo nuevo. Esta posibilidad queda re-
forzada por el hecho de que el músico avanzado dotado de
espíritu crítico suele ser además en gran medida objetiva-
mente el más competente, aunque también carezca a menu-
do de «sentido práctico». De ahí se deduce que el composi-
tor está obligado a transformar en problemas técnicos to-
dos sus juicios de orden estético y dramático por muy acu-
sado que sea su carácter especulativo. Muchos aspectos de
la tecnología de la obra de arte industrializada han cobrado
una importancia exagerada o son pretenciosos, pero el com-
positor sólo podrá demostrar su superioridad si se mide con
la tecnología y no a través de su abstracta y aristocrática
negación. Si ofrece al productor o al director una serie de
consideraciones de carácter general sobre la música buena
y mala, moderna o reaccionaria, queda condenado a la im-
potencia, y tanto él como su causa serán objeto de escar-
nio. Pero si, en contra de la voluntad convencional de sus
patronos, escribe una música que es más vigorosa de lo que
éstos se habían imaginado y que posiblemente desempeña
la función que éstos le habían asignado de una forma más
exacta de lo que ellos esperaban, puede imponerse, y la más
mínima brecha en la empresa es ya un paso para su supe-
ración.

Hay una exigencia fundamental que pone a prueba toda
la sensibilidad del compositor: es que no escriba ninguna

secuencia, ni siquiera una nota, que no tenga en cuenta el presupuesto técnico y social del cine, su carácter de reproducción de masas. No se debería escribir ninguna música para el cine que tuviese el carácter del único *hic et nunc*, y con ello el de lo no «reproducible» por su misma esencia, como la música pensada para su ejecución directa. Con otras palabras, la música de cine no debe convertirse en el instrumento de la pseudo-individualización [2]. Pero ahá residen las mayores —y casi insalvables— dificultades. En primer término parece que la música misma, en virtud de su origen y de sus peculiaridades, es inseparable del *hic et nunc*. El hecho de que la misma música aparezca en el mismo momento en diferentes lugares, especialmente si se acentúa el carácter privado del proceso, el humor del momento, por así decirlo, supone algo que es casi antimusical y que se manifiesta muy claramente en los conciertos filmados. En términos generales hay que plantear cuando menos la cuestión de si la tecnificación de la obra de arte no estará llevando incesantemente a la definitiva liquidación del arte [3].

[2] «Por pseudo-individualización entendemos el hecho de dotar a la producción cultural de masas de una aureola de libre elección o de mercado libre sobre la base de la propia estandarización». (T. W. ADORNO, *On poular music*, «Studies in Phylosophy and Social Sceince», Vol. IX, 1941, pág. 25.)

[3] «El arte lleva en sí mismo una limitación, por lo que pasa a formas más elevadas de la consciencia... Para nosotros el arte no es ya la manera más elevada en la que se encarna la verdad... Todo pueblo, en el continuo desarrollo de su cultura, conoce una época en la que el arte se remite a algo que está por encima de él mismo... La muestra es una de esas épocas». (HEGEL, *Vorlesungen über Astehetik*, I. Berlín, 1842, pág. 132.) En la segunda parte de la *Estética*, Hegel ha tratado sobre la tendencia histórica inherente al arte a disolverse en sí mismo, relacionándola con el progreso de la civilización. La frase que citamos a continuación nos hace pensar inmediatamente en las cuestiones relacionadas con el cine y con la planificación estética: «Para el artista actual los lazos con un contenido particular y con un género de representación que solamente es válido para este material, son una cosa pretérita y con ello el arte se ha convertido en un instrumento libre que el artista puede manejar, uniformemente de acuerdo con su talento subjetivo; aplicándolo a cualquier contenido, sea cual fuere». (*Op. cit.*, II. página 232).

A esto hay que añadir que el propio cine consiste en reproducciones masivas de acontecimientos únicos y que remite forzosamente al compositor a situaciones de la vida individual cuya misma esencia es refractaria a esta reproducción masiva. No tiene sentido camuflar estas contradicciones, las más profundas con las que ha de enfrentarse la música de cine, y que superan ampliamente los límites de la empresa actual; solamente cabe ponerlas en evidencia. Y si el compositor no puede soslayarlas deben integrarse en su música como un factor más. Si tiene que componer una música para un momento «único», y por este motivo ha de escribir una música en cierto modo «única», debería ser una música que, siendo única, pudiese aparecer al mismo tiempo en innumerables lugares, reproducible a voluntad, de una unicidad multiplicable. Esto suena bastante oscuro y es más un asunto de tacto que el objeto de una rígida prescripción, pero quien se haya ocupado de música de cine sabe perfectamente a qué experiencia nos referimos. Se trata de encontrar una música que, obediciendo a un estímulo concreto, luego, en determinado sentido, a algo «único» —y ésta es la exigencia fundamental de una composición específica—, se guardase no obstante de sucumbir a la magia que resulta de la participación en algo único y que, sin diluirse en una ausencia total de contexto, se objetivizase a costa del atractivo de la presencia inmediata. Casi puede afirmarse que la más profunda exigencia de la música de cine es la «discreción»; no debe, en efecto, comportarse de manera indiscreta respecto a su objeto, disfrutar de su «intimidad» y sugerirla, sino que, por el contrario, debería atenuar lo vergon-

zoso de la intimidad que inevitablemente se desprende de todo film. Esta es la forma actual del «gusto» musical». A partir del mismo film se puede saber la dirección en la que se mueve. La representación de la partida de un barco y de la multitud en los muelles serán percibidas como más convenientes que un primer plano de un beso, y no por pudor, sino porque en la escena del barco la exigencia del *hic et nunc*, aunque sigue estando presente, no se plantea de la misma manera y no constituye el rasgo esencial de la imagen, como en la escena del abrazo de los enamorados. El compositor de música de cine, que a menudo se ve obligado a comportarse continuamente como los que se besan en público, debería tener en cuenta esta experiencia. El impulso, aparentemente superficial y civilizado, de componer preferentemente música para un levantamiento popular más que para un acontecimiento erótico, indica algo muy profundo. Si, como hemos oído, es cierto que un encargo hecho a Stravinsky por el cine fracasó porque puso como condición la de no tener que ilustrar ninguna escena de amor, representaría una seria confirmación de esta hipótesis.

La situación paradójica de la música de cine que al mismo tiempo está tecnificada e impregnada de un carácter único, conduce, si es realmente tan inevitable como parece, a una consecuencia que afecta a la actitud fundamental de la música. En tanto que «unicidad multiplicada», la música debe hacer sin cesar precisamente algo que no puede hacer. Y la música debe asumir esto si no quiere caer ciegamente en la contradicción. Con otras palabras, la música de cine no puede «tomarse a sí misma en serio» de la misma forma que la autónoma. Lo que se ha designado como subordinación a un fin y como la interrupción de toda posibilidad de evolución autónoma queda confirmado por las premisas fundamentales de la música de cine. Exagerando, podría afirmarse que *toda música cinematográfica contiene en principio algo de chiste* y que cae en la peor de las ingenuidades en el momento en que se toma a sí misma al pie de la letra.

No es casualidad que precisamente en las películas en que la idea de tecnificación está más imbricada con la función de la música —las películas de dibujos animados—, ésta se pase casi siempre a lo jocoso a través de los efectos de ruido. En los trabajos del «Film Music Proyect» resultó que casi todas las soluciones nuevas y exentas de convencionalismos estaban basadas en ideas que, como poco, estaban próximas al elemento de lo chistoso. Esto no debe inducir a confusiones. No se trata de que la música como tal sea de carácter chistoso; por el contrario, dispone de toda una gama de posibilidades expresivas. Tampoco se puede decir que la música se burle de los acontecimientos filmados o les añada las necesarias agudezas, aunque uno de los rasgos que se desprende de todo esto tienda inequívocamente al comentario jocoso. Lo «chistoso» consiste mucho más en la relación formal de la música con su objeto y con su función. Para tomar un caso del «Proyect», la música imita, por ejemplo, la prudencia. Desde un punto de vista literal, esto resulta imposible: la prudencia es un comportamiento humano demasiado definido como para que pueda ser expresado por la música con exactitud y como para que pueda distinguírsele de otros estados de ánimo semejantes sin tener que recurrir al concepto. La música lo sabe y se exagera a sí misma para lograr la asociación de lo que le está vedado, la prudencia. Precisamente con esto deja de tomarse al pie de la letra en su inmediatez; hace «en broma» lo que no podría hacer «en serio». Pero también con esto suspende al mismo tiempo la exigencia de inmediatez física del *hic et nunc*, que resultaría incompatible con su si-

tuación tecnológica. Distanciándose de sí misma se distancia también de su lugar y de su momento.

Una parte de este elemento, de la autosupresión formal de la música que juega consigo misma, debería formar parte de toda composición destinada al cine como antídoto contra el peligro de la pseudo-individualización. La exigencia de la planificación universal conduce por sí misma, paso a paso, a estos «chistes funcionales». Al mismo tiempo no son en absoluto separables de la tecnificación. El hecho de que algo sea producido mecánicamente y que al mismo tiempo sea música tiene ya objetivamente algo de cómico. La música no consigue escapar a lo cómico involuntario más que asumiéndolo voluntariamente y convirtiéndolo en una condición de su comportamiento. La función formal de «chiste» equivale a la toma de conciencia de la música del hecho de que es transmitida, producida y reproducida por medios técnicos. En cierto sentido, toda idea musico-dramática productiva es, en el cine, una paradoja. Apenas es necesario insistir en que esta afinidad con el «chiste» refleja las tensiones inconscientes más profundas de la reacción suscitada por la música de cine [4].

[4] El problema de la evolución dela música hacia lo cómico está indisolublemente unido a la significación del cine: «Esta experiencia ha sido realizada de una forma extremadamente convincente en los films de los hermanos Marx, que demolen un decorado de ópera como si la toma de conciencia histórico-filosófica de la decadencia de la forma de la ópera debiese ser presentada de una manera alegórica o que destrozan un piano interpretando un respetable divertimento de elevado nivel, para apoderarse del marco en el que van fijadas las cuerdas del instrumento, que consideran como una verdadera arpa del futuro en la que se puede interpretar un preludio. Esta evolución de la música hacia lo cómico en su fase actual puede explicarse por el hecho de que la actividad musical, prefectamente inútil desde el punto de vista práctico, exige el mismo esfuerzo que un trabajo serio. La distancia entre la música y los hombres activos pone al descubierto su recíproca alienación y la conciencia de esta distancia se libera a través de la risa». (T. W. Adorno, *Uber den Fetischcharachter in der Musik und die Regression des Hörens*, 1938, publicado ahora en *Dissonanzen*, 2.ª edición ampliada, Göttingen, 1958, pág. 43.)

En las condiciones actuales se puede también abordar desde otro punto de vista el «no tomarse a sí misma en serio» de la música. Y esta posibilidad parte de la opinión actualmente dominante, del efecto a producir, que a pesar de ser muy discutible es hasta cierto punto reveladora. La música cinematográfica es una música que no se escucha con atención. Una vez que esto se ha aceptado de mejor o peor gana como postulado del trabajo de composición del que se sacará todo el provecho posible, la exigencia podría formularse así: escribir una música que, a pesar de que va a ser escuchada sin ninguna precisión ni atención, pueda sin embargo ser percibida correctamente en sus rasgos esenciales y como adecuada a su función sin que por ello haya de discurrir por los trillados caminos asociativos, que si bien facilitan la comprensión, excluyen toda tentativa inteligente de satisfacer correctamente la función musical. El compositor se vería enfrentado a una tarea completamente nueva en su género e inauguradora de perspectivas ciertamente curiosas: producir una cosa que tenga alguna validez y que, además, pueda ser captada incidentalmente sobre la marcha, por así decirlo. Esta exigencia estaría muy próxima a una música que se sometiese ella misma a la ironía. Porque la rápida comprensibilidad es extremadamente semejante a la agudeza. La buena música de cine tiene que desempeñar todo su cometido de una manera en cierto modo visible en la superficie, no le está permitido perderse en sí misma; todo —la construcción de conjunto, que le resulta aún más necesaria que a la música autónoma— debe convertirse en fenómeno, y cuanto más comunique a la imagen

la dimensión de profundidad que a ésta le falta, tanto menos deberá desarrollarse ella misma en profundidad. Esto no debe ser interpretado en el sentido de una especie de «superficialidad» musical; por el contrario, esta forma de proceder es abiertamente opuesta a los procedimientos convencionales, superficiales, rápidos y fáciles, pero significa en cambio una tendencia de la música para dirigirse a los sentidos opuesta a toda interiorización o trascendencia de la música. Desde el punto de vista técnico, esto implica la primacía del movimiento y del color sobre la dimensión de profundidad musical en sentido estricto, sobre la armonía que domina precisamente la música cinematográfica convencional. La música debe centellear y chispear. Debería discurrir por sí misma con bastante rapidez, de forma que pudiese coincidir con la efímera audición a que obligan las imágenes, y no quedarse atrás replegada en sí misma. Los colores musicales son más rápidos y más fáciles de percibir que las armonías en la medida en que éstas no obedecen al esquema tonal y no son realmente percibidas en su carácter específico. Además, este centelleo y estos cambios abigarrados son los que resultan más fáciles de reconciliar con la tecnificación. En su tendencia a desaparecer inmediatamente, la música renuncia a esa exigencia que constituye en el cine su pecado capital inevitable: el de estar ahí.

A PROPOSITO DE LA PRIMERA EDICION DE LA VERSION ORIGINAL

Veinticinco años después de su terminación, aparece el texto de *Música para el cine* en su versión original alemana, tal y como los dos autores lo habían puesto a punto en común y definitivamente en 1944. Parece justificado e incluso necesario que, sin querer con ello dar muestras de exigencias inconvenientes, se digan algunas palabras sobre el destino de este libro.

En principio fue publicado en lengua inglesa, en 1947, por la Oxford University Press en Nueva York. Como autor aparecía solamente Hanns Eisler. En aquella época, Gerhard, el hermano del compositor, fue objeto en los Estados Unidos de violentísimos ataques debido a sus actividades políticas, ataques en los que Hanns Eisler se vio implicado. Yo no tenía nada que ver con esas actividades y nada sabía de ellas. Eisler y yo no nos hacíamos ilusiones sobre nuestras diferencias de opinión. No deseábamos poner en peligro nuestra vieja amistad, que databa de 1925, y evitábamos discutir de política. Yo no tenía ningún motivo para convertirme en mártir de una causa que ni ha sido ni es la mía. A la vista del escándalo renuncié a reconocer públicamente mi calidad de coautor. En aquella época había decidido ya re-

gresar a Europa y temía todo aquello que pudiese suponer un obstáculo. Hanns Eisler dio muestras de la más perfecta comprensión.

Dos años más tarde publicó en Berlín oriental, en las Ediciones Bruno Henschel, una versión alemana de la obra. Esta contenía numerosas modificaciones que Eisler había introducido sin mi conocimiento. Los motivos de su comportamiento son evidentes y yo no le guardo rencor, de la misma forma que tampoco apruebo sus manipulaciones. En lugar de nuestro antiguo prólogo escribió uno que era violentamente antiamericano. También en otros lugares adaptó muchos detalles, mediante añadiduras o retoques, a la línea oficial soviética. Llegó incluso a suavizar algunos aspectos puramente musicales, como la crítica a la partitura de Prokofiev para *Alexandr Newsky*. Pero sobre todo popularizó el lenguaje a costa de su rigor y su concisión. Esto atentaba contra el carácter de la obra.

Cuando Eisler me visitó de nuevo en Frankfurt en los años 50, insistió en el tema de mis derechos de autor y reconoció espontáneamente mi derecho a los beneficios.

Por este motivo considero legítima su publicación en la República Federal Alemana después de haber suprimido las modificaciones de la edición de 1949 y, como es natural, firmada con nuestros dos nombres. Uno de los principales motivos que a ello me movieron fue que este libro, que no era en absoluto político, había llevado hasta el momento, por motivos políticos, una existencia apócrifa tanto en el Este como en el Oeste, y solamente había sido accesible a unos pocos de sus verdaderos destinatarios. No lo considero pasado de moda. Incluso las ideas que podían ser fructíferas para la praxis de la música en el cine, como las que se desarrollan en el capítulo que trata de las funciones dramáticas de la música, me parece que siguen siendo tan poco

practicadas como lo eran en aquellos tiempos en Hollywood. Es curioso que en todos los países el cine joven no se haya replanteado a fondo el problema del empleo de la música. Espero poder aportar algo en breve a este respecto junto con Alexander Kluge.

Por lo que hace al contenido, quisiera formular una objeción. Se refiere a la diferencia entre moderno y modernismo. Entonces pensaba solamente en el aspecto decorativo obtenido con medios aparentemente vanguardistas, pero que no derivaban de la estructura misma de la cosa. Es cierto que esta diferenciación podría ser utilizada contra el empleo de una música radicalmente moderna en el cine. Y esto supondría una crasa contradicción con mis intenciones. Privada de la más completa libertad para experimentar, la música del cine degeneraría actualmente en una simple aquiescencia aprobadora. Modernismo y modernidad no están en flagrante contradicción. Fomertarla supondría acarrear agua al molino de los filisteos de la cultura, quienes gustarían de poder tildar a lo moderno de modernista, de mera complacencia coyuntural e inauténtica.

Es comprensible que el lenguaje de un libro hecho con vistas a una traducción americana esté formulado con cierta soltura y no corresponda al de un texto alemán rigurosamente concebido.

Frankfurt am Main, mayo de 1969.

T. W. A.

HANNS EISLER, EXTRACTO DE "CATORCE FORMAS DE DESCRIBIR LA LLUVIA"

No. 3

♩ = 168

Flûte

Clar. en si b.

Violon

Violoncelle

Piano

pp

ppp

pp

ppp

45

Fl.

Cl. si b.

Vl.

Vc.

Piano

pp

pp

pp staccato

Fl.
Cl. si b.
Vl.
Vc.
Piano

pp — pp — pp
p arpe.

50

(trémolo)
pp
fp

poco accelerando
sul ponticello
ff
f staccato
des deux mains

accelerando
fff
ff brillant

Cl. si b.

Vl.

Ve.

Piano

ff

poco pesante

Fl.

sub. ppp staccato

Cl. si b.

sub. ppp

Vl.

sub. ppp

Ve.

sub. ppp

ppp (dolce)

50

Fl.

sempre staccato

Cl. si b.

Vl.

Ve.

fz

Fl.

très rythmé

Cl. si b.

pp

Vl.

Ve.

pp

Piano

très accentué

perlé

mf

Fl.

Cl. si b.

Vl.

p — fz

fz

fz

Ve.

p (marcato)

Piano

70

Fl.
Cl. si b.
Vl.
Vc.
Piano

fp

arco

tranquillo

Fl.
Cl. si b.
Vl.
Vc.
Piano

75

Fl.
dolce
Cl. si b.
ppp
Vl.
pp
Vc.
ppp
Piano

poco pesante

Fl.
ppp
Cl. si b.
Vl.
ppp
Vc.
ppp
Piano
ppp

80

a tempo, sempre poco stringendo

Fl.

pp

Cl. si b.

Vl.

simile

Vc.

Piano

p

Vl.

Vc.

Piano

sfz

Vl.

Vc.

ppp dolcissimo

Piano

COLECCION ARTE

1. François Truffaut. **El niño salvaje** (agotado).
2. Noël Burch. **Praxis del cine.** 2.ª edición.
3. V. E. Meyerhold. **Teoría Teatral.**
4. Glauber Rocha. **Revisión crítica del cine brasileño.** Prólogo: Angel Fernández Santos.
5. Pierre Daix. **Nueva crítica y arte moderno.**
6. Chumy Chúmez. **Dibujos y chistes.** 2.ª edición.
7. **Humor detras del telón de acero.**
8. Alonso Ibarrola. **Historias para burgueses y Depetris.** 2.ª edición.
9. **Panorama actual de la literatura latino-americana.**
10. José Lezama Lima. **Las eras imaginarias.**
11. Máximo. **Historias impávidas.**
12. Michel Vianey. **Esperando a Godard.**

Máximo Gorki. LA VIDA DE KLIM SAMGUIN:

13. **Una infancia provinciana.** Vol. I.
14. **San Petersburgo.** Vol. II.
15. **Moscú.** Vol. III.
16. **La muerte del padre.** Vol. IV.
17. **Varvara.** Vol. V.
18. **1905.** Vol. VI.
19. **Las sectas.** Vol. VII.
21. Vladimir Proop. **Morfología del cuento** (seguido de «Las transformaciones de los cuentos maravillosos». Y un apéndice de Meletinski: «Tipología del cuento»).
22. M. C. Ropars-Wuilleumier. **Lecturas de cine.**
23. OPS. **Los hombres y las moscas.** Prólogo: M. Vázquez Montalbán.
24. Chumy Chúmez. **El rabioso dolor y otros bienes de consumo.**

[illegible] (con fotografías).

26. Peter Bogdanovich. **John Ford** (con fotografías).
27. Robin Wood. **Ingmar Bergman** (con fotografías).
28. Peter Bogdanovich. **Fritz Lang** (con fotografías).
29. R. Wood y M. Walker. **Claude Chabrol** (con fotografías).
30. Moncho Goicochea. **Humor viene de humo.**
31. **Comix underground USA.** Vol. I. 2.ª edición.
32. **El libro de los inventos.** Selección: Chumy Chúmez.
33. Ernst Fischer. **El artista y su época.**
34. Antonin Artaud. **Heliogábalo o el anarquista coronado.** 2.ª edición.
35. Summer M. Greenfield. **Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático.**
36. R. H. Hethmon. **El Método del Actor's Studio** (Conversaciones con Lee Strasberg).
37. Annie Goldmann. **Cine y sociedad moderna.**
38. José Luis Guarner. **Roberto Rossellini** (con fotografías).
39. Jon Halliday. **Douglas Sirk** (con fotografías).
40. Cándido Pérez Gállego. **Morfonovelística.**
41. Jean Galard y François Châtelet. **La muerte de las Bellas Artes y Carta con la mano izquierda.**
42. **Selección mundial del humor gráfico.**
43. Raymond Durgnat. **Luis Buñuel** (con fotografías).
44. Antonin Artaud. **Mensajes revolucionarios.**
45. Norman Mailer. **Maidstone y Un curso de realización cinematográfica.**
46. OPS. **Mitos, ritos y delitos en el país del silencio** (tamaño doble).
47. Chumy Chúmez. **Una biografía** (tamaño doble).
48. Sempé. **Sálvese quien pueda** (tamaño doble).
49. Ana M.ª Navales. **Cuatro novelistas españoles: Aldecoa, Delibes, Umbral y Sueiro.**
50. Vladimir Propp. **Las raíces históricas del cuento.**
51. **Comix underground USA.** Vol. II. 2.ª edición (tamaño doble).
52. Dziga Vertov. **Cine-ojo** (textos y manifiestos).
53. Noël Simsolo. **Jerry Lewis.**
54. Julián Beck. **Living Theatre.**
55. Michel Ciment. **Elia Kazan por Elia Kazan.**
56. **Humor y contestación.** Selección: Ignacio Fontes (tamaño doble).

57. El Cubri. **El que parte y reparte se queda con la mejor parte.**
58. Sir Cámara. **Kamarasutra** (tamaño doble).
59. Bernard Dort. **Tendencias del teatro actual.**
60. Jean Louis Barrault. **Mi vida en el teatro.**
61. G. Albert Astre y A. P. Horau. **El universo del western.**
62. Jonas Mekas. **Diario del cine.**

EDITORIAL FUNDAMENTOS

CUADERNOS PRACTICOS

TITULOS PUBLICADOS

1. *Tres piezas cortas*, Antonin Artaud. *Artaud y el teatro de la crueldad* Jerzy Grotowski.
2. *Polémica*. Levi-Strauss & Vladimir Propp.
3. *Documentos políticos de la ITT*, (La Cía contra Chile).
4. *Anti-cine*, Javier Aguirre.
5. *Poesía de la negritud*, (Antología). Aimé Cesaire, René Depestre, Leopold Senghor etc. *Introducción* de P. L. Mondéjar.
6. *La rebelión de los objetos*, V. Maiakovsky. *Don Quijote libertado*, A. V. Lunatcharsky.
7. *Documentos políticos del surrealismo*, André Bretón.
8. *El derecho a la pereza*, Paul Lafargue. Edición crítica de Manuel Pérez Ledesma.
9. *Comedia repugnante de una madre*, Stanislaw Witkiewicz.
10. *Tito Andrónico y sus hijos*, Versión muy libre de Víctor Zabildea.
11. *Díez Alegría, jesuita prohibido*, Manuel Leguineche, J. L. Torres Murillo, Fermín Cebolla. Segunda edición.
12. *La cocina*, Arnold Wesker. (Premio de la crítica 1973).
13. *La búsqueda del comienzo*, Octavio Paz.
14. *Las hermanas de Búfalo Bill*, Manuel Martínez Mediero. Prólogo de José Monleón.
15. *El fichero*, Tadeusz Rozewicz. Introducción de Miguel Romero Esteo.
16. *Bob Dylan*, Equipo Au.
17. *Testigos*, Tadeusz Rozewicz.
18. *La gallina acuática*, S. I. Witkiewicz.

Colección Espiral

1. **TEATRO DE SIGNOS/TRANSPARENCIAS**
   Octavio Paz
2. **GUILLERMO CABRERA INFANTE**
   Luis Gregorich, Julio Matas,
   David Gallagher,
   Julio Ortega, Emir Rodríguez Monegal
   serie figuras
3. **EL JUEGO FAVORITO**
   Leonard Cohen
   serie ficción
4. **HISTORIA DE SAINVILLE Y LEONORE**
   Marqués de Sade
   serie ficción
5. **LA DISEMINACION**
   Jacques Derrida
   serie ensayo
6. **PARADISO**
   José Lezama Lima
   serie ficción.
7. **MUERTE DE UN PICHON**
   Samuel Fuller
   serie ficción
8. **JUAN GOYTISOLO**
   G. Sobejano, M. Durán, J. Curutchet,
   E. Rodríguez Monegal, C. Fuentes, M. Vargas Llosa,
   C. Couffon, J. Ortega, J. M. Castellet,
   K. Schwartz, C. Meerts
   serie figuras
9. **SARTOR RESARTUS**
   Thomas Carlyle
   serie ficción
10. EL NUEVO MUNDO AMOROSO
    Charles Fourier
    serie ensayo
11. **LOS HERMOSOS VENCIDOS**
    Leonard Cohen
    serie ficción

13 **BARRY LYNDON**
William Thackeray
serie ficción

14 **QUIMERA**
John Barth
serie ficción

15 **LA ENCICLOPEDIA**
Novalis
serie ensayo

PROXIMOS TITULOS

Severo Sarduy
serie figuras

SEMIOTICA
Julia Kristeva
serie ensayo